
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01107555 3

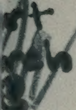
HISTOIRE ET CARACTÈRES

DE

L'ARCHITECTURE

EN FRANCE

Paris. — Imprimerie de E. MARTINET, rue Mignon, 2.



HISTOIRE ET CARACTÈRES
DE
L'ARCHITECTURE
EN FRANCE
DEPUIS L'ÉPOQUE DRUIDIQUE JUSQU'A NOS JOURS

PAR

LÉON CHATEAU

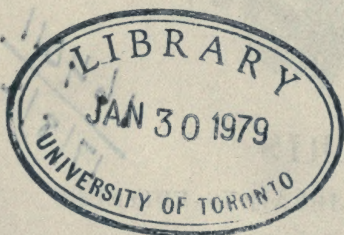
Directeur des études de l'École professionnelle d'Ivry-sur-Seine,
Membre de la Société française d'Archéologie,
Professeur à l'Association polytechnique.

« Autant de fois vous verrez l'architecture changer ses formes, autant de fois vous pourrez dire que la civilisation sera renouvelée..... Les monuments sont la véritable écriture des peuples. »

(HIPP. FORTOUL.)



PARIS
A. MOREL ET Cie, LIBRAIRES-EDITEURS
13, RUE BONAPARTE
1864


LIBRARY
JAN 30 1979
UNIVERSITY OF TORONTO

A MON MAITRE

M. PH. POMPÉE

TÉMOIGNAGE DE MA FILIALE AFFECTION.

5 octobre 1863.

PRÉFACE

L'histoire d'une nation ne se compose pas seulement des récits de ses conquêtes ou de ses revers, des faits et gestes de ses princes et de ses grands hommes. Les plus illustres de nos historiens modernes ont élargi son domaine et agrandi son rôle, en faisant connaître la vie du peuple lui-même, ses progrès, ses défaillances et ses grandes aspirations.

Mais l'histoire a aussi ses muets témoins, contemporains de tous les siècles : ce sont les monuments que chaque nation a élevés. Leur étude, qui n'est autre chose que la science archéologique, n'est-elle pas une des plus dignes d'attirer l'attention de l'homme du monde comme celle du savant ? N'est-elle pas une source de précieuses jouissances et de fécondes pensées ?

Comment, en effet, ne pas s'intéresser à ces vieux souvenirs de pierre, à leur histoire, à leur construction, et aux hommes qui les ont érigés ? Comment ne pas vivre un instant à l'époque qui les a produits, et chercher à lire, dans cet immense livre ouvert à tous, la marche de la civilisation dont les monuments sont les véritables représentants ?

Il semble qu'une étude aussi attachante et aussi importante soit restée l'apanage du plus petit nombre, malgré les beaux travaux des de Caumont, des Vitet, des Mérimée, des Didron, des Albert Lenoir, des Viollet-le-Duc, les fondateurs de l'archéologie française.

C'est que les grandes œuvres de nos maîtres ne sont pas accessibles à toutes les bibliothèques ; c'est que, surtout et avant tout, il faut préparer et aplanir le chemin de la science archéologique en en popularisant la connaissance, en rendant la route plus facile à tous.

Tel a été le but que nous avons cherché à atteindre en publiant ce livre, qui n'est autre chose qu'un ouvrage d'enseignement [1]. A ce titre, il n'a pas de prétention à l'originalité ; il ne cherche pas à faire faire un pas à la science ; il n'a pas été écrit pour les savants et les sachants : il ne vise qu'à être un ouvrage élémentaire, dans lequel la marche de notre art monumental, lié intimement à nos annales, peut être suivie depuis *nos origines jusqu'à nos jours*, et qu'à servir de premier échelon pour conduire à une étude plus approfondie de notre archéologie nationale.

Notre but sera donc atteint, malgré les imperfections de l'ouvrage, si nous avons pu, avec nos devanciers, contribuer à populariser l'étude de nos vieux monuments, à les faire respecter et à augmenter la plus grande richesse que l'homme puisse posséder après la Liberté : l'Instruction.

L. C.

Ivry-sur-Seine, octobre 1863.

[1] Il est, en effet, sauf quelques chapitres, composé des conférences que je fais depuis près de dix ans aux élèves avancés de l'École professionnelle d'Ivry.

INTRODUCTION

Esquisse de l'art monumental chez les peuples de l'antiquité.

Dans les premiers âges des sociétés, l'instinct de la conservation a dû pousser les hommes à se préserver des intempéries des saisons et à se garantir contre les autres causes extérieures de destruction : l'art de bâtir fut le résultat nécessaire de l'organisation humaine.

Aussi loin que nous voulions remonter dans l'histoire des premières sociétés, nous voyons les peuples *chasseurs* creuser le flanc des montagnes ou se faire un abri des cavernes naturelles, les peuples *pasteurs* se construire des abris facilement transportables, et la tente devenir évidemment l'habitation des populations nomades; enfin, les *agriculteurs*, fixés au sol, élèvent des huttes, des cabanes, grossiers monuments dans lesquels on peut voir l'enfance de l'art des constructions. Lorsque les hommes se furent établis des demeures, leurs premières pensées se tournèrent vers la Divinité, et l'art de bâtir sortit alors de l'enfance par son application aux édifices consacrés aux dieux ; et, disons-le, quoique se présentant à nous sous des formes grossières, les monuments religieux des peuples primitifs n'en sont pas moins imposants. Quand les sociétés se furent organisées sous l'influence de la civilisation, l'art monumental adapté aux temples, aux édifices publics, aux palais des princes, aux habitations privées, se développa, marcha rapidement, jusqu'à ce qu'il fût devenu un besoin général des populations, et l'on peut dire qu'elles lui durent la première impression de la beauté artistique.

L'*architecture* est donc le premier des arts par l'étendue de son

objet, car elle est à la fois l'art et la science de bâtir des monuments réunissant les conditions de *solidité*, de *commodité* et de *beauté*. La sculpture, la peinture et tous les arts décoratifs n'existent pas sans elle, et si ces nobles arts contribuent à éterniser le souvenir des hauts faits ou des grandes actions, combien n'en peut-on pas dire autant de l'architecture, qui transmet aux siècles futurs la puissance, la gloire et le génie des peuples !

Je ne sais quel philosophe a dit de l'architecture qu'elle était une *musique pétrifiée*. C'est qu'en effet l'art de bâtir ne consiste pas dans l'accumulation plus ou moins grande de matériaux ou d'ornements : les conditions de beauté d'un édifice résident dans sa *convenance* et dans l'*harmonie générale* de toutes ses parties ; en un mot, comme l'a dit un maître, on y doit trouver la même beauté que l'on rencontre dans la structure de tout corps bien organisé de la nature.

J'ai dit plus haut que l'architecture est à la fois art et science ; je veux dire que, comme tous les arts, elle renferme une partie *technique* et une partie purement *artielle*.

La partie technique, c'est l'art de bâtir, de bien construire, l'exécution : elle consiste dans l'application de certains principes donnés par les sciences exactes et naturelles qui soumettent à sa puissance les productions de la nature pour les faire concourir à l'exécution des pensées du génie ; aussi les anciens avaient-ils mis l'architecture au nombre des hautes sciences. — Cette pratique, que Vitruve définit comme une aptitude acquise au moyen de la réflexion et de l'expérience, peut se trouver chez les peuples les moins civilisés.

Mais il n'en est pas ainsi de la partie artielle de l'architecture, car c'est à la source féconde du génie qu'elle puise l'*invention*, dont le *goût* devient le régulateur, et sans le secours duquel elle n'enfanterait que des productions bizarres.

Le goût, sentiment des convenances, préside à la distribution et aux rapports des masses avec les détails, à l'harmonie. Réuni au génie, il donne le caractère, expression de l'architecture, qui est basé sur les trois qualités indispensables que doit posséder toute œuvre architecturale, et sur la sensation que doit faire éprouver son aspect. Au moyen du caractère, l'architecte qui n'est pas seulement un constructeur, imprime à un édifice un sentiment de sévérité, de noblesse ou d'élégance approprié à sa destination, c'est-à-dire à son objet d'utilité ; ce caractère doit s'exprimer par des formes, des

proportions et une exécution en rapport avec cette destination et la nature des matériaux; en un mot, le caractère d'un monument naît et doit naître de soi-même. Ainsi, pour qu'un édifice soit une production architecturale véritablement digne de ce nom, il faut qu'il réunisse à une conception en rapport avec son objet, à une exécution conduite suivant certaines règles, l'aspect qui plaît aux yeux, et qui, par le beau associé à l'utile, imprime le caractère. A ces conditions seulement, l'architecture devient capable de produire, plus que les autres arts, les effets de la grandeur, de la magnificence, de la noblesse et de la grâce, les impressions sévères ou gaies, terribles ou riantes, mystérieuses ou fantastiques.

Chaque peuple manifeste, dans les arts qu'il cultive, le génie qui lui est propre; qu'il l'ait reçu de la nature, ou qu'il ait été développé en lui par la civilisation, on le reconnaît dans son architecture comme dans sa poésie : aussi est-il facile de le suivre dans toutes les contrées où il a élevé des monuments : nous en aurons un exemple frappant dans l'architecture des Romains.

Dans son acception la plus étendue, le mot *architecture* s'applique à la construction des édifices particuliers et publics destinés à tous les usages de la vie : c'est l'architecture *civile;* à l'érection des remparts et des forteresses pour la défense des cités et des États : c'est l'architecture *militaire;* à la construction des ports, des vaisseaux, des canaux : c'est l'architecture *navale.*

Considérée sous ce large point de vue, nous voyons l'architecture faire quitter aux hommes les forêts, les tentes, les grottes, les cabanes, pour les amener dans des habitations qui les abritent mieux contre les intempéries des saisons et des climats. La sûreté qu'elle leur offre pour leurs familles, pour leurs biens, commence parmi eux la civilisation qui leur donne tous les avantages de la vie sociale. Il est donc impossible de contester l'utilité de l'architecture; car, si par ce mot on entend les avantages et les jouissances qu'elle nous procure, son rôle grandit sous le plus vaste et le plus brillant aspect.

En retirant l'homme de son état primitif, l'architecture développe, avec la musique et la poésie, sa perfectibilité native; une fois arrivé à la civilisation, elle lui sert à élever des temples à la Divinité, des palais aux souverains, des monuments honorifiques en mémoire des hommes illustres ou des grandes actions; elle prépare à l'indigence des asiles hospitaliers, et, embrassant toutes les branches de l'indus-

trie humaine, elle construit des manufactures, des usines, sources de l'industrie et de la prospérité des nations; nous la voyons élever des remparts autour des villes et disposer des cirques et des théâtres pour les plaisirs de leurs habitants; ériger des aqueducs pour leur fournir l'eau avec abondance et assainir leurs habitations; elle embellit les États, rend désirable le séjour des cités; elle est, en un mot, un puissant moyen de prospérité pour le présent et souvent une ressource pour l'avenir : Athènes et Rome en sont d'illustres exemples.

L'art monumental des peuples de l'antiquité porte le caractère distinctif de leur génie et des siècles qu'ils ont traversés; la perfection architecturale marque chez eux l'époque la plus florissante de leur existence, comme la décadence des arts est l'indice du déclin de leur civilisation. Dans l'Inde, en Chine, en Égypte, en Grèce, on trouve des monuments d'aspects différents, mais rappelant l'état primitif des peuples de ces contrées : ainsi, dans l'Inde et dans l'Égypte, la grotte fut transformée en sanctuaire; chez les Grecs, la cabane devint temple; chez les Chinois, la tente se changea en pagode; plus tard, la civilisation modifia ces premiers types, et l'emploi de matériaux divers donna un nouvel essor à l'art de bâtir. Il ne faut pas cependant se faire une idée fausse de l'emploi de ces types; chaque peuple créa un système architectural qui commença bien à ce point de départ, mais il lui imprima un cachet indestructible de grandeur, de force ou de beauté, selon son génie propre et son degré de civilisation.

Esquissons rapidement l'histoire de l'art monumental des anciens peuples de l'Asie, dont les grandes civilisations illuminent d'un vif éclat les pages de l'histoire de l'antiquité.

L'Inde, la plus ancienne portion civilisée de l'ancien monde, le berceau des croyances religieuses et des premières sociétés civilisées que l'histoire ait écrites dans ses annales, l'Inde nous offre des monuments qu'on peut classer en trois grands groupes : ceux qui, comme de véritables grottes, sont creusés dans les flancs des montagnes; ceux qui sont taillés à ciel ouvert dans un immense rocher; enfin les constructions élevées avec des matériaux mobiles.

Les temples souterrains, demeures mystérieuses des premiers Hindous, peuvent être considérés comme les plus anciennes constructions de l'Inde. Ils ont généralement la forme rectangulaire, ont souvent plusieurs étages, et sont soutenus par des piliers carrés ou octo-

gones décorés avec plus au moins de richesse; leurs parois sont couvertes de sculptures nombreuses représentant les faits et gestes des dieux de la mythologie indienne. Ces excavations monumentales, taillées avec le marteau et le ciseau, se trouvent ordinairement loin des centres populeux et durent être des monuments purement religieux. Il est probable que ces demeures souterraines sont l'œuvre de plusieurs générations, et leur exécution pleine d'habileté permet de les regarder comme des monuments appartenant à une civilisation avancée.

Les temples souterrains les plus célèbres sont ceux des environs de Bombay et ceux de l'île de Ceylan. Les voyageurs et les savants citent aussi les temples d'Ellora, celui de l'île d'Éléphanta, les grottes de Carli, de Kennery dans l'île de Salsette, et une grande quantité d'excavations plus ou moins monumentales, telles que celles de Dhoumnar, des environs de Madras, dans l'antique ville de Mavalipouram.

Les temples taillés à ciel ouvert dans le roc, ou, pour mieux dire, les rochers taillés en forme de temples, sont aussi très-répandus dans l'Inde. Ce sont généralement d'immenses blocs de porphyre ou de granit découpés dans des proportions gigantesques, couverts d'innombrables sculptures remarquables, comme celles des temples souterrains par leur variété et leur exécution, et formant, non pas un seul, mais des édifices de toutes formes et de toutes dimensions. Ce sont autant de monuments monolithes à plusieurs étages, soutenus par des piliers ou des colonnes richement sculptés; des ponts taillés dans le roc, de larges escaliers donnent accès dans ces monuments, qui, presque toujours, sont précédés d'animaux de grandeur colossale ou d'obélisques couverts de bas-reliefs. Ces constructions taillées, qui semblent être l'œuvre d'un peuple de géants, paraissent avoir épuisé l'adresse et la patience de plusieurs générations humaines.

Les plus remarquables de ces édifices monolithes sont ceux qu'on trouve dans la ville abandonnée de Mavalipouram, et particulièrement le Kaïlaça, le plus prodigieux des temples qui aient été sculptés à ciel ouvert au sein des montagnes.

Les édifices hindous élevés avec des matériaux rapportés sont les pagodes et les forteresses qui les contiennent. La forme pyramidale paraît être traditionnelle dans l'érection des pagodes, monuments religieux qui datent, sans aucun doute, d'une époque postérieure aux

monuments souterrains dont nous avons parlé plus haut. Aussi retrouve-t-on dans l'architecture de ces édifices des traces des architectures chinoise, égyptienne et grecque; car les Hindous n'ont pas échappé, à une certaine époque, aux influences de ces civilisations antiques qui ont marqué si profondément leur passage dans l'histoire de l'art monumental.

Les pagodes, bâties avec d'immenses matériaux, offrent une série d'étages en retraite, ordinairement élevés, qui donnaient à l'édifice une grande hauteur. Nous citerons, parmi beaucoup d'autres, les pagodes de Madoureh, de Tanjaour, de Bangalore, de Maïssour et surtout celle de Chalembron.

Toutes ces pagodes sont renfermées dans une enceinte sacrée, contenue elle-même dans l'enceinte de la forteresse. Celle-ci servait de demeure aux souverains et aux prêtres, et renfermait non-seulement la pagode, mais encore des temples et des chapelles environnés de colonnades; des piscines destinées aux purifications, ordinairement des galeries disposées en nombreuses cellules pour les prêtres, garnissaient l'intérieur du mur d'enceinte. Dans toutes ces constructions on remarque d'innombrables sculptures, peintes le plus souvent, et une richesse de décoration qui confondent l'esprit d'étonnement.

On s'est demandé si les Hindous avaient des règles fixes pour élever ou tailler leurs singuliers monuments. Toutes les recherches des savants prouvent que l'art de bâtir possédait dans l'Inde antique des préceptes parfaitement coordonnés : les prêtres, seuls dépositaires de la science, comme en Égypte, étaient les architectes des édifices étonnants qui sont encore debout depuis tant de siècles, comme pour témoigner de la grandeur de la civilisation hindoue. On comprend, du reste, qu'une organisation où tout était soumis à des préceptes enseignés par les livres sacrés, ait donné naissance à une architecture grandiose, originale, présentant par tout l'Hindoustan une identité de formes et de décoration, architecture pleine de symbolismes, qui prouve la foi ardente, inébranlable de l'Inde antique.

A côté de l'architecture des Hindous, il convient de placer celle des Chinois, dont la civilisation peut être comparée, comme antiquité, à celle de l'Inde.

Il existe entre l'art architectural de ces deux peuples asiatiques un contraste frappant : les monuments de l'Inde sont gigantesques, d'un travail prodigieux, et semblent défier les siècles; les édifices de

la Chine sont en général petits de formes, petits d'aspect, sans manquer pour cela de singularité.

L'architecture du Céleste Empire a perpétué depuis son origine la forme traditionnelle de la tente, et l'emploi presque exclusif du bois s'est conservé même pour la construction des temples, des palais et des tours; on conçoit alors qu'il ne puisse exister dans ce vaste empire des édifices remontant à une époque bien reculée. Quoi qu'il en soit, les constructions chinoises les plus anciennes, comme celles élevées de nos jours, sont plus remarquables par leurs proportions légères, leur gracieux et original aspect, que par leurs dimensions grandioses. Presque toutes reposent sur des colonnes de bois, et les murs qui les ferment sont bâtis de briques ou de matériaux très-petits. La forme particulière de leur toiture, dont les angles sont relevés et ornés de figures fantastiques ou de clochettes, les étages successifs de ces couvertures singulières, les couleurs qui recouvrent les murs, les colonnes, les toits eux-mêmes, donnent aux édifices un aspect particulier excessivement original. « Les palais, dit un archéologue anglais, ressemblent à un certain nombre de tentes réunies; les pagodes elles-mêmes, les tours les plus élevées, ne sont rien autre chose que des tentes amoncelées, empilées, pour ainsi dire, l'une sur l'autre, au lieu d'être placées côte à côte [1]. » Disons, pour terminer ces quelques considérations sur l'architecture chinoise, qu'elle n'a jamais eu d'influence au dehors, et qu'elle reste étrangère à l'histoire générale de l'art chez les autres nations asiatiques.

Il n'en est pas de même des nations antiques qui ont occupé l'Asie occidentale depuis l'Indus jusqu'aux rivages de la Méditerranée. Il n'est peut-être pas de pays où l'on puisse évoquer le souvenir d'autant d'événements mémorables que celui où se sont succédé les Assyriens et les Mèdes, les Babyloniens et les Perses, où sont passées les armées des Égyptiens et des Grecs, des Parthes et des Romains, des Arabes et des Turcs.

Que nous est-il resté de tant de grandes cités, de tant de monuments élevés par ces peuples? De vastes emplacements couverts de ruines, le plus souvent enfouies sous les sables; et cependant tous les débris qu'on a exhumés et qu'on exhume encore chaque jour, débris mutilés affreusement, suffisent pour nous donner

[1] Hope, *Histoire de l'architecture.*

une idée du génie des populations antiques de l'Asie occidentale.

Ainsi, de Persépolis, une des deux capitales de la Perse, on ne trouve plus qu'une vaste plaine, aujourd'hui appelée Mardascht [1], sillonnée de restes plus ou moins enterrés, mais encore imposants. Parmi ces débris on reconnaît la citadelle de Persépolis, avec ses terrasses écroulées, ses immenses murailles de granit abattues, ses larges escaliers enfouis sous le sol, et ses groupes de colonnes, décapitées pour la plupart, ou portant encore leurs chapiteaux ornés de têtes de taureaux et d'enroulements. D'autres ruines non moins magnifiques couvrent encore les terrasses de la citadelle et annoncent, comme les précédentes, de grandes conceptions architecturales. Un fait remarquable qui caractérise ces restes de Persépolis, c'est la présence des nombreuses sculptures qui couvrent les flancs des terrasses taillées dans le roc, sculptures exécutées avec une grande habileté et un fini précieux. Les collines rocheuses qui environnent la plaine de Mardascht offrent aussi des tombeaux taillés, avec façades ornées de colonnes et de bas-reliefs travaillés avec soin. Cette architecture, qui certes ne manque pas de grandiose, subit l'influence grecque qu'on peut reconnaître dans beaucoup de détails d'ornementation.

Les Assyriens, qui occupaient la rive gauche de l'Euphrate, avaient pour capitale la fameuse Ninive, détruite il y a vingt-cinq siècles. Bâtie par Assur [2] ou par Ninus [3], Ninive, une des plus vastes cités qui aient existé, siége d'une des plus antiques civilisations, était, suivant Diodore de Sicile, une immense ville de douze lieues de circonférence, entourée de murailles élevées garnies de quinze cents tours.

L'histoire nous apprend que Ninive fut détruite par les Perses et les Babyloniens. On pensait que cette cité antique, dont les prophètes hébreux vantent la richesse et la puissance, avait disparu pour jamais de la surface de la terre, lorsqu'en 1843, M. Botta, consul de France à Mossoul [4], ayant fait faire des fouilles sur l'emplacement supposé de l'antique capitale de la monarchie assyrienne, près du village de

[1] A douze lieues environ de Schiraz, province du Farsistan.

[2] Selon la Genèse.

[3] Selon Hérodote.

[4] Ville importante de la Turquie d'Asie, chef-lieu de province, sur la rive droite du Tigre. Mossoul et un des grands marchés de l'Orient.

Khorsabad [1], mit à découvert les restes d'un immense palais dont les murailles, couvertes encore de bas-reliefs, de sculptures gigantesques et de longues inscriptions, attestent à quel degré d'avancement étaient parvenus les Assyriens. Les magnifiques débris qui ont été apportés à Paris, et qui forment au Louvre un musée assyrien, révèlent un art aussi splendide dans ses détails que colossal dans ses proportions.

La rivale de Ninive, la grande Babylone, fondée par Sémiramis, était plus célèbre encore dans l'antiquité que la ville de Ninus : aujourd'hui d'immenses décombres, d'énormes monceaux de briques qui couvrent la rive droite de l'Euphrate, près de la ville moderne de Hillah, marquent seuls la place où s'élevait la puissante capitale de Nabuchodonosor.

Comme Ninive, Babylone était entourée d'une muraille construite en briques, immense et prodigieux travail au rapport des historiens, et qui était rangé au nombre des sept merveilles du monde. Le fleuve qui traversait la vaste enceinte de la ville était maintenu par des quais, construction colossale en briques, communiquant d'une rive à l'autre par un pont gigantesque qui a complétement disparu. Dans les murs de la ville se pressait un grand nombre de maisons et de palais, dont les décombres forment aujourd'hui des collines factices de briques, de tuiles et de débris de toutes sortes. Un des plus considérables monticules a été le sujet de grandes discussions parmi les archéologues : les uns y ont vu des restes du temple de Bélus, les autres ceux du tombeau de Nabuchodonosor; on a voulu y voir aussi les débris de la fameuse tour de Babel, dont parlent les livres saints. Mais ce qui avait vivement frappé les anciens parmi les monuments de Babylone, c'étaient les jardins suspendus, rangés, comme les murailles, au nombre des sept merveilles du monde. D'après les descriptions que nous ont laissées les historiens, on peut se faire une idée de ce qu'étaient ces fameux jardins. C'était un édifice carré, composé de terrasses superposées en retraite, dont l'ensemble avait la forme d'une pyramide tronquée. Les terrasses étaient au nombre de douze; sous chaque terrasse il y avait une galerie dont le plafond était formé de grandes pierres plates de 16 pieds de long sur 4 de

[1] Village à environ 16 kilomètres N. E. de Mossoul, sur la rive gauche d'une petite rivière nommée Khausser, qui vient se jeter dans le Tigre en traversant l'enceinte antique de Ninive.

large, taillées en forme de poutres. Sur ce plafond reposaient quatre couches composées diversement : c'était d'abord un lit de roseaux cimentés avec de l'asphalte, puis un double rang de briques liées avec du plâtre, puis des lames de plomb, et enfin de la terre végétale qui formait un sol artificiel pour nourrir une grande quantité de plantes rares. Le plafond des galeries était soutenu de distance en distance, suivant Strabon, par de gros piliers carrés, creux à l'intérieur, remplis de terre et destinés à recevoir les racines des plus gros arbres. On parvenait d'étage en étage par des escaliers pratiqués en dehors ; sur l'un des paliers on avait disposé des machines hydrauliques qui étaient mises en mouvement à bras d'homme, et qui servaient à élever l'eau de l'Euphrate jusqu'aux parties supérieures de l'édifice.

Tel devait être l'ensemble des jardins de Babylone, qui apparurent encore dans toute leur grandeur et leur beauté aux soldats d'Alexandre, quand ils entrèrent dans la ville de Sémiramis.

On a cru retrouver les restes de ces célèbres jardins dans un vaste emplacement où l'on a trouvé des galeries, de grandes murailles parallèles, d'énormes piliers, des lames de plomb et d'autres débris curieux ; et il existe encore sur la colline factice produite par l'amoncellement des décombres, un cèdre qu'on prétend être un des arbres des jardins suspendus de Babylone.

On voit, par ce rapide coup d'œil jeté sur l'ancienne capitale de Sémiramis, que l'art monumental a brillé d'un vif éclat dans la Babylonie. Quoique les Babyloniens aient employé la brique plutôt que la pierre, que leur pays ne leur fournissait pas, ils ont, avec d'aussi faibles matériaux, exécuté d'immenses travaux qui firent de Babylone la plus grande et la plus splendide cité de l'antiquité.

Nous ne quitterons pas cette région de l'Asie sans mentionner la capitale de la Médie, Ecbatane, dont Polybe nous apprend la splendeur et la richesse. Les décombres considérables qui existent près de la ville moderne d'Hamadan paraissent être les restes de la ville de Déjocès.

Au point de vue architectural, il est supposable que les constructeurs mèdes subirent l'influence de Ninive et de Babylone, et les excavations du mont Bi-Sutoun, avec leurs bas-reliefs, quoique appartenant à des époques différentes, ne laissent aucun doute sur cette opinion.

En approchant des rivages de la Méditerranée, nous atteignons la

Phénicie, dont le territoire formait, entre le mont Liban et la mer, une longue et étroite bande de terre où s'élevaient les villes fameuses de Tyr et de Sidon. Nous passerons rapidement sur l'art monumental de cette partie occidentale de l'antique Asie, dont les habitants, excellents navigateurs, parcoururent, comme on le sait, les premiers la Méditerranée et se livrèrent au commerce et à l'industrie. Le peu de renseignements qu'on possède sur l'architecture phénicienne fait supposer qu'elle était remarquable surtout par la richesse matérielle de son ornementation.

Il en est de même des constructions élevées par le peuple de Dieu dans la Judée, quoique cependant les livres saints nous aient conservé des documents précieux sur plusieurs édifices de Jérusalem, et surtout sur le célèbre temple de Salomon. Nous n'entrerons pas dans les détails de la construction de ce célèbre monument ; nous dirons seulement qu'il était bâti de pierre, et qu'il s'élevait au milieu de plusieurs cours, occupant ainsi toute la colline appelée le mont Moriah, agrandie même par d'énormes terrasses. L'intérieur renfermait d'immenses richesses, si l'on en croit l'historien Josèphe, et l'on peut supposer que, comme tous les princes d'Orient, Salomon avait déployé dans l'ornementation de son temple le faste et les splendeurs des rois de Babylone. On sait que Titus détruisit de fond en comble [1] ce monument sacré du peuple juif, accomplissant ainsi la prédiction de Dieu, en faisant disparaître pour toujours ce fameux temple qui avait acquis une célébrité aussi grande, plutôt par son éblouissante magnificence que par la grandeur et l'éclat de son architecture.

Quant à la Syrie, à l'Asie Mineure, elles sont couvertes de ruines qui appartiennent surtout à l'art grec et à l'art romain. Baalbeck, Palmyre, résidence de la reine Zénobie, Hiérapolis, Sardes, Smyrne, Éphèse, et tant d'autres villes autrefois si riches et si populeuses, ne présentent plus que les débris d'un passé de plus de deux mille ans. Les civilisations grecque et romaine ont laissé des traces profondes dans cette partie de l'extrême occident de l'Asie, et les monuments qu'elles y ont élevés ne forment plus, avec ceux des civilisations précédentes, qu'une immense ruine.

Ainsi, l'Asie, berceau du monde, premier foyer de la civilisation,

[1] L'an 70.

où se pressent en foule les souvenirs les plus grands et les plus imposants de l'histoire du monde, l'Asie n'offre plus qu'un vaste champ de ruines ouvert aux investigations de la science; « les temples se sont écroulés, les palais sont renversés, les ports sont comblés, les villes sont détruites, et la terre, nue d'habitants, n'est plus qu'un lieu désolé de sépulcres [1]. »

Après avoir donné une idée générale de l'art architectural des peuples de l'Asie antique, passons en Afrique pour y trouver la civilisation de l'ancienne Égypte, contrée à jamais célèbre, où tout fut singulier ou mystérieux, et dont les premières pages des annales humaines nous retracent la haute civilisation et exaltent la gloire.

On peut dire que l'Égypte ne consiste que dans la vallée du Nil, vallée étroite, resserrée entre deux chaînes de montagnes qui vont du sud au nord [2]. Ces deux chaînes s'éloignent l'une de l'autre à environ quarante lieues de la côte méditerranéenne, et laissent un large espace au delta qu'a formé le fleuve à son embouchure. C'est au Nil, fleuve nourricier de cette longue vallée, que l'Égypte doit sa fertilité et son existence. Privée presque entièrement des pluies bienfaisantes qui fécondent les autres contrées chaudes de l'Asie et de l'Afrique, la vallée du Nil, sans les inondations périodiques de son fleuve, ressemblerait aux déserts qui l'environnent.

Aussi loin qu'on peut remonter dans l'histoire, on voit l'Égypte occuper d'abord la partie méridionale du bassin du Nil, la haute Égypte, la *Thébaïde* des anciens. Il est probable qu'à ces époques reculées, l'Égypte moyenne, l'ancienne *Heptanomide*, ainsi que la basse Égypte ou Delta, formait d'immenses marais, et peut-être un golfe méditerranéen, qui furent peu à peu comblés par les atterrissements considérables du fleuve et par les travaux des hommes.

C'est donc dans la haute Égypte, et peut-être dans la partie montagneuse appelée Nubie et Abyssinie aujourd'hui (l'Éthiopie des Romains), qu'il faut chercher le premier foyer de la civilisation égyptienne. Le peuple qui habitait cette région, après avoir été nomade et chasseur, dut se livrer à la culture, et descendre dans la vallée du Nil pour y exploiter un sol dont l'inépuisable fécondité se renouvelle par

[1] Volney.

[2] Celle de l'est s'appelle chaîne arabique, et celle de l'ouest chaîne libyque.

les inondations périodiques d'un fleuve bienfaisant, « conservateur du pays ». Quand ces populations agricoles se furent installées dans cette riche vallée du Nil, elles firent de rapides progrès : l'agriculture se développa d'une manière remarquable ; l'industrie et le commerce, favorisés par la position même de l'Égypte entre l'Asie et l'Afrique, prirent un essor considérable et devinrent les causes principales de sa puissance.

Il n'est pas douteux que les habitations des premiers Égyptiens durent être les excavations naturelles que leur offraient les montagnes qui encaissent la vallée du Nil : les grottes innombrables qu'on trouve encore aujourd'hui dans la chaîne libyque, grottes naturelles ou creusées de main d'homme, prouvent cette assertion.

Mais lorsque la religion, fondée sur les bases immuables du mouvement des astres et sur les phénomènes qui nous initient aux plus belles combinaisons de la nature ; lorsque la religion eut affermi le lien social par la puissance de la caste sacerdotale, l'architecture posséda cette simplicité qui, loin d'appartenir à l'enfance de l'art, semble avoir acquis toute la perfection dont elle était susceptible.

Quand le gouvernement théocratique fut remplacé par une monarchie civile fondée par Menès, la prospérité de l'Égypte s'accrut considérablement. *Thèbes*, chef-lieu du gouvernement sacerdotal, conserva son importance, quoique Menès eût fondé *Memphis*, qui devint la seconde capitale des Égyptiens. Pendant les siècles que dura le règne des seize premières dynasties pharaoniques, des monuments remarquables furent élevés en grand nombre, et, parmi eux, nous citerons les fameuses pyramides de Gizèh. Le caractère de cette architecture est sans contredit la stabilité ; elle se reproduit, en effet, dans ses grandes masses comme dans ses détails de construction, qui indiquent exclusivement l'emploi des matériaux les plus pesants, et l'absence complète du bois. — Cette première et longue période de l'architecture égyptienne cessa lorsqu'un peuple de barbares se fut emparé de l'Égypte et la tint courbée sous son joug sanguinaire et dévastateur pendant près de trois siècles. — Ces conquérants, auxquels l'histoire a donné le nom de Hyksos, ou pasteurs, refoulèrent dans la haute Égypte un certain nombre de familles qui ne voulurent pas se soumettre à leur domination. Ces exilés continuèrent à revêtir de l'autorité royale leurs souverains légitimes, tandis que les pasteurs occupèrent la moyenne et la basse Égypte. — Les Hyksos firent tous

leurs efforts pour détruire les anciennes institutions qui régissaient le pays. « Ils s'y appliquèrent avec un déplorable succès, et de tous les monuments élevés en Égypte avant leur invasion, il en reste à peine un seul encore entier, tout le reste a été détruit, et il a fallu, singulière destinée ! une nouvelle série de catastrophes et de destructions, pour qu'il nous ait été donné de rencontrer, dans les ruines des monuments élevés sur le sol de Thèbes et de Memphis, les ruines tout historiques des monuments élevés avant l'invasion des pasteurs ! [1] »

Mais, pendant tout le temps que les rois pasteurs dominèrent, les Pharaons exilés ne cessèrent de penser et d'agir contre les spoliateurs de leurs États : la guerre fut continuelle, jusqu'à ce que les pénibles victoires d'Ahmosis aient mis fin à la domination des étrangers.

« De mémorables événements s'accomplirent alors en Égypte, et l'on ne refusera pas cette qualification à l'expulsion complète des pasteurs [2], à la restauration de l'antique monarchie, à la construction des plus beaux édifices de Thèbes et de la Nubie, à la sortie des Hébreux conduits par Moïse, à l'émigration en Grèce des colonies égyptiennes, enfin à des conquêtes plusieurs fois renouvelées en Afrique et en Asie.... La splendeur de l'Égypte, parvenue dès lors au plus haut point, se révèle dans tous les ouvrages de cette époque, et les témoignages historiques, temples, palais, colosses, obélisques, s'offrent encore à nos yeux dans des proportions grandioses, comme le siècle qui les a produits et comme les rois qui le dominèrent [3]. »

Nous citerons, parmi les édifices de cette brillante époque, les restes imposants des palais de Médinet-Habou et du Rhamesséum, à Thèbes ; des *spéos* ou temples creusés dans le rocher, en Nubie ; des obélisques, les immenses constructions de Karnak, le palais de Louqsor, de nombreux temples dans toute la vallée du Nil, des statues colossales, des tombeaux en grande quantité, monuments révélant, pendant le règne de ces dynasties, une activité prodigieuse imprimée aux travaux d'utilité publique. Mais cette prospérité s'arrêta quand la vingt-deuxième dynastie prit fin. « C'est un fait bien digne de remarque : après la fin de la vingtième dynastie, Thèbes et la haute

[1] Champollion-Figeac, *Egypte ancienne.*

[2] 1822 ans avant J. C.

[3] Champollion-Figeac, *ouvr. cité.*

Égypte paraissent épuisées : elles ne produisent plus ni rois, ni merveilles des arts... La basse Égypte semble en même temps croître et s'élever en intelligence et en autorité.... Mais la puissance de l'Égypte semble comme attachée aux sources du Nil; elle s'affaibli et s'abaisse, comme les forces d'un vieillard qui s'éteint, à mesure que le fleuve s'approche de la mer qui l'engloutit [1]. » Il faut bien le dire, la complète décadence de l'Égypte était arrivée : les invasions des Éthiopiens, et surtout celles des Perses, ne furent pas favorables aux arts. Lorsque Amyrtée, roi d'origine égyptienne, eut chassé une première fois les Perses, il s'empressa de réparer les désastres de l'occupation étrangère, de rétablir les temples dans leur première splendeur. Mais l'Égypte devait repasser sous le joug des Perses avant de tomber sous celui d'Alexandre le Grand (332 ans avant J. C.). Cette domination macédonienne fut moins lourde à porter pour l'Égypte que celle des conquérants qui avaient précédé; car la culture des arts, la philosophie, fut un lien intime entre les Égyptiens et les Grecs. — Le passage d'Alexandre en Égypte fut marqué par la fondation de la ville d'Alexandrie, qui devint, lorsque son fondateur mourut, la capitale de Ptolémée, auquel, comme on sait, l'Égypte avait été donnée.

Pendant tout le temps que dura la domination grecque, l'Égypte retrouva son ancienne splendeur : le commerce, l'industrie, sous l'influence des Grecs, prirent un nouvel essor, et Alexandrie devint le foyer des lettres, des arts et des sciences. A cette époque, l'architecture des Égyptiens subit l'influence des artistes grecs, sans pour cela changer les caractères qui la distinguaient. Cette influence se reconnaît dans des formes plus pures, plus élégantes, dans une ornementation plus gracieuse, et aussi dans la perte de cette sévérité typique qui caractérisait si bien les édifices égyptiens de la belle époque.

Les monuments élevés sous le règne des rois grecs sont très-nombreux, et, chose précieuse pour l'histoire, ils sont couverts d'inscriptions et de formules hiéroglyphiques semblables à celles qu'on voit sur les édifices construits sous les Pharaons.

Trente ans avant Jésus-Christ, l'Égypte devint province romaine, sans que pour cela rien fût changé dans le culte national. Cependant, sous Domitien, le christianisme y jeta ses premières racines, et sous

[1] Champollion-Figeac, *ouvr. cité.*

Théodose les temples des dieux égyptiens furent fermés; en 560, sous l'empereur Justinien, il ne restait plus que le souvenir du culte d'Isis et d'Osiris; l'Égypte antique avait disparu pour jamais, laissant aux siècles futurs ses monuments d'architecture pour témoigner de sa grandeur et de son génie : ainsi fut réalisée la parole du prophète Ézéchiel :

« Il n'y aura plus de princes du pays d'Égypte. »

Ainsi qu'on a pu le voir dans cet exposé rapide de la marche de l'architecture en Égypte, l'art égyptien a eu ses périodes de grandeur et de décadence. Examinons succinctement les trois grandes époques de l'art monumental de cette contrée célèbre, dont Hérodote disait qu'elle renferme plus de merveilles que nul autre pays.

La première période de l'architecture comprend les temples entièrement taillés dans le roc, et auxquels on a donné le nom de *spéos*. Ces excavations, qu'il ne faut pas confondre avec les tombeaux, se composent généralement de plusieurs chambres soutenues par des piliers carrés auxquels sont adossées autant de statues colossales; d'innombrables hiéroglyphes et de bas-reliefs peints couvrent les parois intérieures, et l'entrée, tranchée à pic dans le rocher, présente une façade décorée de colosses debout ou assis, d'une exécution remarquable. Ces figures ont des dimensions telles, que leurs oreilles ont près d'un mètre et demi de hauteur; elles représentent ordinairement les portraits des Pharaons qui ont fait creuser les spéos ou auxquels ils ont été dédiés. — Il est impossible de ne pas faire un rapprochement entre les spéos égyptiens et les temples souterrains de l'Inde dont nous avons parlé plus haut. Les principaux temples souterrains qu'on voit encore sur les bords du Nil sont ceux de Derri, d'Ibrim, de Silsilis, et surtout les spéos d'Ipsamboul, dont le travail, dit Champollion, effraye l'imagination. Il est inutile d'ajouter que ces monuments de la première époque de l'art égyptien se rencontrent dans la haute Égypte et la Nubie.

Dans la seconde époque, on a compris les monuments dont une partie, creusée dans le roc, est précédée de constructions. Ces édifices, appelés *hémispéos*, ont évidemment une grande analogie avec les spéos. Ils s'annoncent, comme ceux d'Ouadi-Essebana et de Ghirsché, par une avenue de sphinx, avenue qui commence et se termine par quatre colosses représentant Sésostris. Ces sphinx étaient placés devant les temples, les tombeaux et les palais, comme gardiens ou

protecteurs, et, dans les monuments qui nous occupent, leur avenue aboutissait à un *pylone*, composé de deux espèces de tours qui formaient toujours la principale entrée des grands monuments; ces deux tours étaient reliées entre elles par une construction moins élevée dans laquelle était pratiquée la porte du sanctuaire.

Enfin, les monuments de la troisième période sont ceux qui sont construits en matériaux rapportés. Nous avons dit que les Égyptiens employèrent des matériaux pesants et exclurent le bois de la construction de leurs édifices; ils se servirent en effet du granit, du grès, du calcaire et des briques. Les pierres qu'ils ont employées pour édifier leurs temples sont de dimensions énormes, taillées avec une rare perfection, et ajustées avec tant de soin, qu'on peut à peine encore aujourd'hui distinguer leurs assises.

Les temples et les palais de la belle époque de l'architecture égyptienne sont à peu près construits sur le même plan, c'est-à-dire sur un plan rectangulaire. Leur enceinte est formée de murs dont la ligne extérieure, au lieu d'être verticale, est oblique comme un talus roide, ce qui fait que l'épaisseur est beaucoup plus grande à leur base qu'à leur partie supérieure; à l'intérieur, ces murs sont perpendiculaires. L'aspect de tout l'édifice est lourd, solide, et comme les ouvertures y sont extrêmement rares, sa masse présente l'apparence d'une énorme pyramide quadrangulaire tronquée. Aucune colonne ne se montre au dehors, mais en dedans elles sont employées à profusion comme étant le seul soutien employé pour supporter les plafonds : ceux-ci sont formés d'énormes blocs reliant deux colonnes et composant l'architrave sur laquelle d'autres blocs de grandes dimensions sont placés transversalement; il en résulte une plate-forme terminant l'édifice. Toutes les colonnes égyptiennes, cylindriques ou diminuant de la base au sommet, sont surmontées d'un chapiteau caractéristique offrant une imitation de la fleur du lotus, « symbole du monde matériel, ou du papyrus, emblème des pays bas ». Dans cette imitation, la fleur est quelquefois tronquée supérieurement; le plus souvent elle est complète avec des lobes convexes formant une série de pétales qui retombent avec grâce[1]. Quelle que soit la forme de la colonne, et celle de son chapiteau, des hiéroglyphes et des peintures décoratives les couvrent du haut en bas. La domination grecque, tout en

[1] Batissier.

conservant la forme générale des colonnes, fit adopter les chapiteaux ornés de plusieurs rangs de feuilles saillantes.

Un fait à signaler, c'est que, dans l'architecture égyptienne, un dé carré, placé au centre du chapiteau, supporte l'architrave, « parce que les Égyptiens avaient senti que cette partie de l'entablement, qui a toujours une apparence de pesanteur, ne pouvait pas, sans manquer à toute convenance, poser sur des chapiteaux composés de feuilles, de fleurs et d'ornements délicats. Il résulte de ce principe véritablement égyptien, que les chapiteaux se trouvant éloignés de l'architrave, les grandes lignes, qui sont toujours une source de beautés dans l'architecture, n'éprouvent aucune interruption, et c'est là le caractère éminent de l'architecture égyptienne [1] ».

Les temples, comme les palais, étaient précédés par une allée de sphinx, qui conduisait au pylone de l'entrée principale. Après avoir franchi cette première porte, on rencontrait quelquefois d'autres pylones, ou bien on entrait dans une cour, péristyle plus ou moins vaste entouré de plusieurs rangs de colonnes; de là on passait dans une salle plus petite, soutenue par un certain nombre de colonnes, sur laquelle s'ouvrait le sanctuaire, divisé en plusieurs parties, selon l'usage généralement adopté dans les temples égyptiens. La disposition intérieure des palais était analogue, sauf une plus grande division des parties habitables.

Toutes ces constructions n'ont pas de rivales sous le rapport de l'ornementation; la profusion des ornements est une chose remarquable, et Champollion nous apprend que le mur de circonvallation d'un seul temple est décoré de cinquante mille pieds carrés de sculptures religieuses ou symboliques.

On peut dire, sans exagération, que toute la vallée du Nil est couverte des ruines considérables des temples et des palais élevés par les anciens Égyptiens. Nous citerons seulement les palais de Louqsor, le temple de Médinet-Habou, les restes imposants des palais de Karnak, les plus complets de tous; ceux de l'île de Philœ et du temple de Denderah, et les nombreuses ruines de Thèbes et des autres villes de l'ancienne Égypte.

D'autres monuments attestent encore, par leur masse prodigieuse et le travail qu'elles ont coûté, la puissance de l'Égypte ancienne :

[1] Champollion.

nous voulons parler des pyramides, les plus gigantesques constructions qui aient été élevées par les peuples de l'antiquité. On sait que les pyramides sont des tombeaux royaux. Les plus importantes par leurs proportions sont celles de Gizèh, qui dominent la plaine de Memphis sur la rive gauche du Nil; au sud de Gizèh s'élèvent d'autres pyramides plus petites, à Sakkarah, l'antique cimetière de Memphis, encore tout parsemé de tombeaux. Le nombre des pyramides de Gizèh est de neuf, trois grandes et six de dimensions moindres. « Les trois grandes semblent diminuer de hauteur à mesure qu'on en approche, et ce n'est qu'en touchant les blocs de pierre dont elles sont formées qu'on acquiert une idée juste de leur masse et de leur immensité [1]. »

Le cadre que nous nous sommes imposé dans cette introduction ne nous permet pas d'entrer dans les détails de la construction et de la description des grandes pyramides de Gizèh; disons seulement qu'elles sont construites sur plan carré, exactement orientées; qu'elles sont bâties de pierre calcaire avec un revêtement de dalles polies et appareillées avec beaucoup de perfection (ce revêtement n'existe plus), et que dans le rocher qui leur sert de base, ainsi que dans le massif qui en forme le noyau, des chambres funéraires et des couloirs pour y parvenir ont été ménagés [2].

Les pyramides de Gizèh et de Sakkarah ne sont pas les seules qu'on rencontre dans la vallée du Nil. En remontant ce fleuve, on en trouve plusieurs autres groupes dont la construction est analogue aux grandes pyramides. Du reste, la forme pyramidale paraît avoir été consacrée aux tombeaux, et l'on sait que de petites pyramides portatives étaient placées à côté des morts dans les hypogées et les nécropoles.

Les sépultures particulières, en effet, n'appartenaient qu'aux rois et aux grands personnages de l'Égypte; le reste de la nation plaçait ses morts dans des cimetières souterrains, vastes nécropoles dans lesquelles on pénétrait par des puits verticaux. C'est dans ces tombeaux communs, qu'on voit encore aujourd'hui à Saïs, à Abydos et dans

[1] Champollion.

[2] Les grandes pyramides de Gizèh ont été élevées par Khéops, Kephren et Mycérinus, rois memphites qui vivaient plus de 4000 ans avant J. C. La plus grande, celle de Khéops, a 139 mètres de hauteur, sur une base dont le côté a 227 mètres.

beaucoup d'autres endroits, qu'on a trouvé des monceaux de momies humaines et de momies d'animaux.

Dans la Nubie, les montagnes ont été creusées pour servir aussi de nécropoles; ces sépultures, appelées hypogées, s'annoncent presque toujours par une façade taillée à pic dans le roc. D'immenses couloirs donnant sur une succession de chambres funéraires se voient encore dans la vallée de Biban-el-Molouk. Ces hypogées, dont Champollion a donné une curieuse description, renferment les tombeaux des rois de plusieurs dynasties.

L'antique Égypte nous a laissé d'autres monuments qui nous étonnent par leurs dimensions prodigieuses et par leur destination mystérieuse. Parmi ces travaux gigantesques, nous citerons le grand sphinx [1], taillé dans un rocher de la chaîne libyque, près des pyramides de Gizèh. Ce colosse a frappé d'une admiration non interrompue toutes les générations d'hommes qui se sont succédé sur cette terre, enveloppé qu'il est d'énigmes, de grandeur et de souvenirs.

Nous citerons aussi les deux colosses de Memnon, formés d'un seul bloc de grès, et qui sont encore debout, dominant la plaine de Thèbes. Champollion nous apprend qu'ils devaient décorer la façade d'un palais élevé par Aménophis III, et qu'ils représentent la mère et l'épouse de ce prince. Quoi qu'il en soit, et malgré l'état de dégradation de ces antiques témoins de la civilisation égyptienne, on peut juger de l'élégance, du soin extrême et de la recherche qu'on avait mis à leur exécution. Quand on songe que ces effigies colossales étaient nombreuses dans la plaine de Thèbes surtout, on ne peut s'empêcher d'admirer la puissance d'un pareil travail, dans lequel la perfection matérielle répond au grandiose de la composition.

Il est encore un autre genre de monuments isolés qu'on ne rencontre que dans l'Égypte ancienne : nous voulons dire les obélisques, monuments à la fois religieux et historiques élevés généralement à l'entrée des temples et des palais. La matière des obélisques est un granit rouge tiré des carrières situées près de Syène, dans la haute Égypte; on les taillait dans un seul bloc, et par des canaux on les conduisait au Nil, au moyen duquel ils étaient transportés près du lieu de leur destination.

[1] Il a plus de 14 mètres de hauteur, 39 de longueur; la circonférence de sa tête est de 27 mètres.

L'Égypte soumise dut en céder à ses maîtres : c'est pourquoi on trouve à Rome et à Constantinople un certain nombre de ces monuments. Nous rappellerons que le plus beau des huit ou dix obélisques encore debout dans les ruines de Thèbes, et qui se trouvait à l'entrée du grand temple dans l'enceinte duquel est bâti le village de Louqsor, décore aujourd'hui la place de la Concorde, à Paris [1]. Pour compléter ces notions très-générales relatives à l'art égyptien, nous citerons le grand lac artificiel que fit creuser le roi Mœris [2], afin de diminuer la masse d'eau que fournissait le Nil dans ses inondations; le fameux labyrinthe, dont il ne reste que la description des anciens historiens Hérodote, Strabon et Diodore de Sicile.

Tel a été l'art monumental de l'antique civilisation égyptienne. Quoique nous ayons dû nous renfermer dans un cadre très-étroit, on a pu juger que l'architecture égyptienne naquit en Égypte, comme le dit Champollion, dont les savantes recherches et les admirables découvertes nous ont donné la clef de ce langage hiéroglyphique, muet pour toutes les générations depuis des milliers d'années, et qui ont soulevé le voile qui couvrait ces caractères mystérieux.

L'architecture égyptienne, toute grave, toute nationale et éminemment rationnelle, dut avoir une grande influence sur la marche de l'art monumental. La première, en effet, elle posséda les éléments primordiaux qui depuis servirent de base à l'architecture de toutes les nations civilisées. Nous avons vu qu'elle eut des colonnes soumises à des proportions fixes, que l'entablement de pierre forme un tout aussi complet que possible, et que la décoration adoptée par les Égyptiens fut la plus monumentale que l'homme put inventer; nous l'avons vue enfin frapper par le grandiose, mais sans rechercher la beauté qui plaît et qui charme, telle que l'offre l'architecture grecque.

L'art grec, en effet, essentiellement accompagné de la beauté, part d'une origine différente. Ainsi, tandis que les monuments égyptiens brillaient par l'étendue des masses, par des proportions colossales et par la somptuosité de leur exécution, les monuments de la Grèce captivaient l'attention par l'entente et l'heureuse harmonie de toutes

[1] Il a 24 mètres de hauteur et $2^{m},42$ de base; son poids est de 250 000 kilogrammes.

[2] 1736 ans avant J. C.

leurs parties et par l'habile industrie de la mise en œuvre des matériaux. Chez les Grecs, les édifices consacrés au culte tiennent toujours le premier rang, sans exclure pourtant les constructions d'utilité publique. Avant l'ère grecque, l'architecture ne doit ses chefs-d'œuvre qu'à l'action numérique des populations et à l'influence oppressive des castes supérieures sur les castes inférieures; depuis cette ère seulement le génie de l'intelligence domine dans l'art : doué de la plus vive sagacité, aussi sensible aux charmes de la poésie qu'apte aux méditations de la philosophie, le peuple grec devait donner le jour aux artistes les plus ingénieux et les plus habiles.

Les plus anciennes constructions grecques dont l'histoire fasse mention, sont les constructions *cyclopéennes*, ainsi désignées à cause de l'énormité des blocs de pierre qui les composaient, et dont l'extrême solidité avait fait croire qu'elle ne pouvait être que l'œuvre des cyclopes. On les attribue vraisemblablement aux Pélasges, la plus ancienne nation signalée en Grèce par les historiens. Mais il ne faudrait pas remonter à ces constructions pour reconnaître les premiers pas de l'art grec, s'il existait des documents certains sur les édifices de la Grèce primitive : il ne reste malheureusement aucune trace, aucune tradition sur les monuments de cette première période, dite des temps héroïques, dont l'histoire, comme on sait, n'est fondée que sur les récits des poëtes. Nous n'avons que des notions vagues sur la première architecture des anciennes villes de Thèbes, Argos et autres cités célébrées par les chants d'Hésiode et d'Homère. Ce que l'on peut conjecturer de plus vraisemblable, c'est que le caractère de l'art de cette époque primitive devait se ressentir de la faiblesse des peuplades grecques, nombreuses, mais divisées et resserrées chacune dans un territoire restreint. Il est même supposable que l'architecture était alors éclipsée par celle des villes de l'Asie Mineure, plus riches et plus florissantes, et qui, jouissant des bienfaits de la paix, pouvaient entreprendre d'importantes constructions.

Quatre ou cinq siècles après la guerre de Troie, la Grèce et ses colonies surtout firent d'immenses progrès dans la civilisation, et l'art de bâtir se ressentit de cet essor rapide. Les Doriens et les Ioniens d'Asie se distinguèrent entre toutes les colonies grecques : les premiers avaient déjà une architecture sévère et sobre d'ornements ; les seconds eurent, dès le principe, une architecture légère et gracieuse.

Mais ce ne fut que lorsque les principales villes de la Grèce eurent formé une confédération que l'art monumental se développa, et sans aucun doute, ce développement grandit sous l'influence de la civilisation égyptienne. A cette époque, en effet, les communications avec l'Égypte étaient devenues plus faciles et plus fréquentes, et elles expliquent comment certaines formes architecturales et la décoration monumentale employées par les Égyptiens ont leurs analogues dans les monuments grecs ; seulement les Grecs mirent dans ces applications le sentiment plus fin, plus délicat qui leur était propre ou qui se développa en eux par la civilisation.

Ce fut après avoir chassé les Perses et conclu la paix, que la Grèce devint plus puissante et plus prospère que jamais. Les lettres, la philosophie, les sciences, les arts, furent cultivés avec un enthousiasme qui produisit les œuvres peut-être les plus admirables et les plus parfaites de l'esprit humain.

De tous côtés on élève des temples, des théâtres, des gymnases ; on entoure de murailles les cités nouvelles, Athènes devient le centre des arts et des lettres : c'est le siècle de Périclès, époque célèbre, qui fut pour la Grèce ce qu'ont été depuis le siècle de Léon X pour l'Italie, ceux de François Ier et de Louis XIV pour la France.

Quelque temps avant la magistrature de Périclès (500 ans avant J. C.), la Grèce avait été ravagée par les Perses ; Athènes avait été saccagée, ses temples avaient été renversés, la ville entière était à rebâtir. Voulant ajouter à la splendeur de la ville de Minerve, Périclès ordonna la construction d'un grand nombre de monuments ; il rétablit le port du Pirée, agrandit et embellit l'acropole ou citadelle d'Athènes, au sommet de laquelle il fit élever par les architectes Ictinus et Callicrates, sous la direction générale du grand statuaire Phidias, le fameux temple de Minerve, dit Parthénon, et ses Propylées, dont les restes font encore l'orgueil de la moderne Athènes.

Cet élan prodigieux donné à l'architecture par Périclès donna naissance à un art véritablement national. « Ses productions n'étaient pas des objets de luxe destinés seulement à satisfaire des caprices individuels ou des rivalités mesquines, toutes étaient consacrées à la religion ou faisaient l'apothéose, pour ainsi dire, des hommes dont le talent, les vertus et le courage étaient la gloire du pays. Ajoutons que les arts n'ont trouvé nulle part ailleurs un sol plus favorable à leur développement : un admirable climat, une riche végétation, un

territoire accidenté, ajoutaient à l'effet prestigieux que produisait la vue des monuments les plus parfaits [1]. »

Le sentiment qui avait animé les grands artistes du temps de Périclès se propagea dans tout le Péloponnèse et dans l'Asie Mineure, et les ouvrages d'art s'élevèrent partout avec un caractère de noble simplicité, une majestueuse grandeur et la recherche de la beauté dans les formes. Cette harmonie parfaite entre toutes les parties des édifices grecs du beau siècle de Périclès se résumèrent par une régularité constante d'ordonnance et par une similitude de caractère qui devinrent un dogme invariable pour toutes les constructions de même genre.

Pour l'architecture, les Grecs adoptèrent trois ordonnances ou modes différents que l'on a désignés sous le nom d'*ordres* [2].

L'*ordre dorique*, le plus ancien de tous, se rapportait aux édifices dont le caractère dominant consistait dans la force ou la gravité. Les temples de Minerve, de Junon, d'Hercule et autres divinités sévères étaient d'ordonnance dorique.

L'*ordre ionique*, quoique encore d'un aspect assez ferme, admettait plus d'élégance, plus de grâce, et une décoration sobre, mais fine et délicate : le chapiteau, de forme particulière, était orné de volutes. Les temples de Vénus, de Diane et autres déesses étaient de cet ordre.

L'*ordre corinthien*, l'une des dernières et des plus ingénieuses inventions des Grecs, caractérisait les édifices somptueux du plus haut rang, principalement les édifices consacrés aux grandes divinités, Jupiter, Neptune, dont les attributs étaient mêlés aux élégantes décorations qui ornaient les frises et les chapiteaux.

On se tromperait si l'on pensait que ces trois types fussent entièrement identiques de formes et de proportions avec les trois ordres de même nom qui sont connus dans l'architecture moderne : ceux-ci sont plutôt une imitation du style romain que du style grec.

Nous n'entreprendrons pas d'indiquer toutes les constructions qui s'élevèrent en Grèce pendant l'administration de Périclès ; il faudrait nommer toutes les villes de l'Attique, du Péloponnèse, des colonies grecques de l'Asie Mineure, de la Sicile et de la grande Grèce.

[1] Batissier.

[2] Voyez, pour plus de détails, le livre II.

La guerre du Péloponnèse n'arrêta pas l'essor de l'architecture : de nouveaux chefs-d'œuvre s'édifièrent, et les cités qui avaient eu à souffrir pendant la guerre furent ornées de temples, de théâtres et surtout de palestres et de gymnases, véritables nécessités de la civilisation grecque.

Pendant la domination macédonienne, l'architecture grecque s'altéra et pencha vers sa décadence ; il faut attribuer cette ruine des arts et de la poésie autant à la domination étrangère qu'au relâchement du lien social qui unissait les cités de la Grèce. « En perdant leur liberté, les Grecs perdirent ce goût exquis et cette élévation dans les idées qui caractérisent tous les ouvrages du siècle de Périclès. » Et cependant on ne peut s'empêcher, en considérant les monuments élevés par les Grecs pendant cette période de décadence, de les trouver encore magnifiques.

Sous les successeurs d'Alexandre, les Grecs perdirent le peu d'esprit national qu'ils avaient conservé ; leur pays, appauvri par les guerres intérieures, fut déserté par ses artistes les plus habiles, qui offrirent leur talent à Ptolémée Philadelphe, roi d'Égypte, à ses successeurs, et aux souverains de l'Asie Mineure. Quand la Grèce fut réduite en province romaine, les villes furent démantelées, et tous les ouvrages d'art allèrent enrichir Rome et les cités de l'Italie. Cependant les vaincus conservèrent leur supériorité, et donnèrent aux Romains les artistes qui bâtirent les plus beaux édifices des premiers temps de la Rome impériale.

Telle a été la marche de l'architecture grecque, qui, par son caractère propre de simplicité, de convenance et d'utilité, eut une influence non contestée sur l'art monumental des peuples qui lui sont postérieurs. On a remarqué que c'est aux époques de transition, à celles où le mouvement intellectuel se développa dans les masses, que son génie a été le mieux apprécié.

Parmi les édifices grecs dont les ruines nombreuses couvrent encore le sol de la Grèce et de ses colonies en Italie ou en Asie Mineure, il faut placer au premier rang les temples élevés aux dieux de la mythologie hellénique. Quoique nous entrions, au commencement de cet ouvrage, dans quelques détails sur ces monuments, il ne sera pas inutile d'en donner ici quelques notions générales.

Le temple grec, quelle que soit sa dimension, présente presque toujours la forme d'un rectangle, quoique un certain nombre d'édi-

fices sacrés soient circulaires. Il s'élevait sur un terrain sacré entouré d'une enceinte le plus souvent régulière, dans laquelle étaient renfermés d'autres monuments. Un massif de pierre, véritable soubassement auquel on arrivait au moyen de larges emmarchements, portait l'édifice, qui consistait, dans sa partie essentielle, en une enceinte rectangulaire formée de murs en pierres appareillées et qu'on appelait *cella*. Autour de la *cella* se déployait, dans les temples de la belle époque, une colonnade ayant une des ordonnances dont nous avons parlé. Cette colonnade formait un portique continu, qui quelquefois était double par l'adjonction d'une seconde rangée de colonnes. Aux deux extrémités du monument l'ordonnance supportait un fronton triangulaire marquant la pente de la toiture. Le champ intérieur du fronton, le tympan, était décoré presque toujours de bas-reliefs qui furent d'abord de terre cuite et coloriés, plus tard de marbre ou de bronze. Le toit, soutenu par une charpente, était composé de tuiles de formes différentes; intérieurement la charpente soutenait des caissons ornés de peintures.

Quant à l'intérieur de la *cella*, c'était un véritable musée : outre la statue du dieu auquel le temple était consacré, on y plaçait des autels, des statues de marbre ou de bronze, des peintures, des trépieds, des candélabres, et une foule d'objets d'art : on comprend tout l'intérêt et l'admiration du peuple grec pour ses temples, véritables sanctuaires de ses arts et de ses gloires nationales, et l'on éprouve avec lui ses regrets amers quand il vit les Romains emporter tous ces chefs-d'œuvre, son orgueil et sa gloire.

En avant de l'enceinte qui renfermait les temples, s'élevait toujours une entrée en forme de portique, qu'on appelait *propylées*. — Cette construction avancée était souvent, comme les propylées de l'acropole d'Athènes, un édifice remarquable annonçant d'une façon grandiose les temples qu'il précédait. Pausanias, en parlant de l'entrée de la citadelle d'Athènes, dit que c'est l'ouvrage le plus admirable qu'on ait exécuté jusqu'à présent, tant pour le volume des blocs que pour la beauté du travail.

Parmi les temples grecs dont les ruines couvrent en grand nombre le sol de l'Hellade et de ses colonies, nous citerons les temples de Thésée, de Minerve ou Parthénon, de Jupiter Olympien, de la Victoire, à Athènes; ceux de Cérès et de Proserpine, de Diane, à Éleusis; de Junon, de la Concorde, de Jupiter, à Agrigente, en Sicile; de Mi-

nerve, à Syracuse; les deux temples de Pæstum, en Italie, etc., etc.

Nous ne dirons rien ici des théâtres grecs, qui ont été imités par les Romains et dont nous parlons dans notre livre VII avec quelques détails. Il en sera de même des maisons et des tombeaux, qui sont l'objet d'une étude spéciale, quoique courte, dans la première partie de cet ouvrage, aux livres qui traitent de l'influence de la civilisation romaine dans notre pays. Il nous a semblé qu'il était important de consacrer un chapitre à l'étude de l'architecture grecque, qui a été le point de départ de l'architecture romaine, car il ne faut pas oublier que les Grecs furent, dans la philosophie, dans les lettres et dans les arts, les maîtres des Romains.

L'histoire nous apprend que, longtemps avant la fondation de Rome, de nombreuses colonies grecques s'étaient établies en Italie et avaient fondé des villes importantes jusque dans l'intérieur de la péninsule; avec elles, la religion des Grecs, leurs mœurs, leurs usages, durent préparer les populations du Latium à recevoir la semence des arts, qui s'y fécondèrent plus tard avec un si vif éclat. Les Étrusques, en effet, avaient élevé déjà des monuments remarquables quand Romulus traçait à peine avec la charrue l'enceinte qu'il peupla d'aventuriers fugitifs. Par les relations commerciales qu'ils entretenaient avec la grande Grèce et l'Asie Mineure, où, comme on le sait, les arts étaient très-florissants, les habitants de l'Étrurie étaient devenus d'habiles constructeurs; ils passent même pour avoir inventé les voûtes.

Rome, d'abord gouvernée par des rois, s'agrandit et se fortifia; dans son enceinte s'élevèrent des temples, des palais, des tombeaux, surtout sous les Tarquins; on peut même regarder comme certain que Tarquin l'Ancien amena avec lui de l'Étrurie des artistes et des artisans de toute profession, pour leur faire construire des routes, des ponts, l'égout appelé la grande cloaque, dont on voit encore des restes qui ne démentent pas ce que les anciens historiens en disent. Tarquin le Superbe commença le fameux temple de Jupiter Capitolin, répara l'enceinte de Rome, et fit faire d'autres travaux qui montrent un art déjà avancé.

Dès cette époque reculée, les Romains employèrent le système des voûtes, qu'ils tenaient des Étrusques et qu'ils perfectionnèrent en employant des matériaux légers et de petit volume liés par un ciment qui acquérait à l'air une dureté extraordinaire. — Cet emploi de la voûte eut, comme nous le montrons dans la suite de ce livre, des

résultats remarquables, et cet élément nouveau devint le principe dominant de l'architecture romaine. Les enseignements venus de la Grèce furent subordonnés à la construction des voûtes, qui remplacèrent la colonne et la plate-bande des Grecs. Cependant disons que, pour les monuments religieux, les Romains ne changèrent rien aux dispositions générales présentées par les temples de la Grèce. — Mais, dans toutes leurs autres constructions, on trouve l'arcade, la voûte, la ligne courbe, enfin, comme trait dominant ; la colonne y est employée plutôt comme ornement que comme soutien nécessaire, et c'est là ce qui fait la grande différence entre la construction des Romains et celle des Grecs [1].

Quand la république remplaça la royauté, Rome augmenta ses travaux d'utilité publique ; le canal du lac d'Albe, la voie Appienne et l'aqueduc que fit construire le consul Appius datent des premiers siècles de la république. — Les progrès des Romains durent être rapides quand, après avoir conquis la grande Grèce, ils purent admirer les richesses architecturales que les Grecs y avaient amassées. A cette époque, en effet, les arts reçurent une vive impulsion, et Rome commença de s'embellir d'édifices nouveaux. Le consul C. Flaminius édifia un vaste cirque sous le Capitole, vers le champ de Mars, et traça la voie Flaminienne ; Marcellus fit bâtir le temple de l'Honneur et de la Vertu, et en confia la construction à Caius Mutius, le plus ancien architecte romain dont le nom nous soit parvenu ; Porcius Caton éleva, près du Forum, la première basilique doit il soit fait mention ; enfin, quand la Grèce devint province romaine sous le nom d'Achaïe, Rome s'enrichit d'une quantité considérable d'ouvrages d'art tombés en sa possession. Un luxe inconnu jusqu'alors s'introduisit dans la construction et dans la décoration des édifices tant publics que privés ; pour la première fois, les marbres de prix, les mosaïques, le bronze furent employés dans les habitations des riches Romains, et l'on sait la richesse que déploya Lucullus dans sa maison.

C'est aussi vers ce temps que Pompée fit bâtir le premier théâtre en pierre qu'on ait vu à Rome, en souvenir de celui qu'il avait admiré à Mytilène ; et, comme une foule de citoyens de la fin de la république, il se fit élever sur le mont Palatin une maison de ville

[1] Voyez le livre V et les suivants.

qui rivalisait en splendeur avec celles de Scaurus, de Crassus, de Cicéron et autres riches Romains.

Mais la belle époque de l'architecture romaine commença avec l'ère impériale. Rome avait beaucoup souffert pendant les guerres civiles qui précédèrent l'empire. Ce fut César qui commença de réparer les édifices et d'en faire construire de nouveaux, aussi bien dans la métropole que dans les provinces, et la Gaule ne fut pas la dernière à se ressentir de l'élan que son vainqueur donna à l'architecture.

César devait être surpassé par Auguste. C'est sous le règne de ce prince, protecteur zélé des artistes grecs, que Rome et les villes de l'empire furent embellies de constructions magnifiques. Partout le goût de l'architecture se répandit, un luxe inouï changea la physionomie des cités ; la Rome de brique de la république devint une Rome de marbre, et dans toutes les provinces d'Europe, d'Asie et d'Afrique, les Romains édifièrent des voies, des aqueducs, des thermes, des arcs triomphaux, des temples, des cirques, des amphithéâtres, des théâtres, dont les ruines font notre admiration.

Le règne d'Auguste, comme le siècle de Périclès, fut une de ces grandes époques qui brillent d'un grand éclat dans les pages de l'histoire. L'impulsion donnée aux arts fut immense et se conserva longtemps après sous les successeurs d'Auguste, et la Gaule fut, comme on le verra, l'objet de ses largesses. C'est de cette époque que date la prospérité de Lyon, qui devint la capitale des Gaules, d'où partirent les grandes voies qui allèrent sillonner les provinces, et où l'assemblée générale des peuples gaulois fit élever le fameux temple de Rome et Auguste, en reconnaissance des bienfaits de l'empereur.

Nous avons dit que le mouvement imprimé aux arts par Auguste se continua sous ses successeurs; en effet, sous Tibère, Caligula, Claude, Rome s'enrichit de travaux remarquables : nous citerons entre autres la création du port d'Ostie, sous le dernier de ces souverains, dont le nom se rattache à plusieurs autres constructions d'utilité publique.

Mais déjà la décadence se fait sentir; le goût hellénique tend à disparaître pour faire place à un luxe d'ornementation, à une recherche des proportions gigantesques, indices certains d'une dégénérescence dans l'architecture. — Ce fut surtout à partir du règne de Néron que les constructeurs romains, exagérant, pour ainsi dire, l'emploi des voûtes et des arcades, élevèrent des monuments de pro-

portions colossales, couverts, surchargés d'ornements de toutes sortes. Rome, après le terrible incendie qui dévora les deux tiers de ses constructions, fut rebâtie par ce prince avec une disposition plus régulière; les monuments publics furent réparés, les maisons furent construites sur alignement et leur hauteur déterminée; on prescrivit les façades de pierre, et l'empereur lui-même se fit élever un palais immense où le luxe le plus extravagant, l'abus des matières précieuses dans la décoration, signalés par Pline et par Vitruve, prouvent jusqu'à quel point la richesse et le faste étaient parvenus.

Le règne de Vespasien marque, pour Rome, une époque de splendeur monumentale. Cet empereur fit relever les fortifications des principales villes, réparer les voies qui sillonnaient les provinces, et restaurer le Capitole. Mais de tous les travaux qui furent entrepris par Vespasien, il nous faut citer le temple de la Paix, et surtout le Colisée, le plus vaste amphithéâtre romain et l'une des plus gigantesques constructions de l'antiquité. Le fils de Vespasien, Titus, voulut relever les édifices qu'un incendie avait consumés, mais il mourut sans avoir vu la fin des travaux qu'il avait entrepris, et ses successeurs déployèrent dans ces restaurations un luxe vraiment impérial.

Trajan se signala par la construction de plusieurs ports, parmi lesquels il faut citer Civita Vecchia et Ancône; cette dernière ville lui éleva un arc de triomphe qui existe encore. Sous le règne de ce prince, les constructions d'utilité publique se multiplièrent; des routes, des aqueducs, des ponts, des thermes, s'élevèrent dans tout l'empire; des villes furent fondées en Asie; enfin, l'architecture romaine, sous Trajan, produisit des ouvrages remarquables encore, mais où la décadence se fait sentir dans une minutie et une recherche d'ornementation qui enlèvent aux monuments de cette époque toute la pureté qu'on reconnaît dans ceux qui furent élevés sous Auguste.

L'empereur Adrien, ami passionné de l'architecture et architecte lui-même, arrêta pour un temps la décadence des arts romains. Son règne est justement célèbre dans l'histoire de l'art monumental; protecteur éclairé des artistes grecs, il fit édifier par eux des temples à Rome, en Italie, et la Grèce lui dut une sorte de renaissance. Athènes, Mégare, Corinthe, virent s'élever des temples, des aqueducs, des bains, des gymnases qui rappellent les beaux temps de la Grèce. L'Égypte ne fut pas oubliée par la munificence d'Adrien, et les ruines

l'Antinoé qu'il fonda, témoignent encore de la splendeur qui présida à cette fondation. Rome surtout s'enrichit d'ouvrages importants, tels que le pont du Tibre et le tombeau qu'Adrien se fit bâtir, monuments qui existent encore ; il n'en est plus de même d'un cirque et de cette immense villa de Tibur, dont il ne reste que des débris.

Sous les règnes des Antonins, l'élan momentané qui avait été donné par Adrien se continua ; Antonin et Marc-Aurèle firent exécuter des travaux d'art dans l'Italie et les provinces. La Gaule leur doit, selon toute apparence, les plus beaux édifices dont elle nous offre aujourd'hui les imposantes ruines. A partir des Antonins, l'architecture romaine marche d'un pas rapide vers sa décadence ; malgré les efforts intelligents de Septime Sévère, malgré la magnificence des thermes élevés par Caracalla et le règne d'Alexandre Sévère, règne qui fut favorable aux arts, l'architecture devait suivre les phases diverses de l'abaissement de l'empire. Ce fut en vain qu'Aurélien, Julien l'Apostat, Dioclétien, Constance Chlore, cherchèrent à arrêter la marche toujours croissante des arts vers leur décadence ; ce fut en vain que Constantin transforma Byzance pour en faire Constantinople, l'empire était ébranlé, et tout avec lui devait s'écrouler. Les édifices de ces derniers temps offrent ce caractère de profonde dégénérescence : ils sont construits avec des matériaux provenant de monuments antérieurs, matériaux placés, ajustés sans goût, sans la moindre idée d'art.

Quand l'empire devint une proie facile pour les barbares, on ne songea qu'à fortifier les cités, et l'architecture se perdit dans une foule d'innovations qui hâtèrent sa chute.

Nous verrons, dans la première partie de ces études, la profonde ignorance qui succéda à la brillante civilisation dont Rome dota ses provinces, et la lumière qui jaillit à Constantinople sous un des successeurs de Constantin, lumière qui devait, avec l'influence romaine, régénérer l'art monumental en Occident et surtout en Gaule. — Nous verrons aussi l'influence que prit le christianisme, en faisant naître un ordre tout nouveau d'idées et de choses, et l'architecture antique prendre un caractère spécial en passant par une série de transformations qui en firent une architecture vraiment nationale.

HISTOIRE
DE L'ARCHITECTURE
EN FRANCE

PREMIÈRE PARTIE

LIVRE PREMIER

GAULE INDÉPENDANTE

(Du XVIe au Ier siècle avant J. C.)

Monuments druidiques.

1. — Les Gaulois, originaires de la haute Asie, sont nos véritables ancêtres. Aussi loin qu'on peut remonter dans l'histoire, on les voit, divisés en un grand nombre de peuplades indépendantes, occuper l'extrême occident de l'Europe et établir le centre de leur domination entre le Rhin, les Alpes, les Pyrénées et l'Océan. Poussés par leur caractère ardent et mobile, « n'aimant que les combats à force ouverte et les chocs des masses », ils firent pénétrer leurs hordes victorieuses en Espagne, en Italie, en Grèce, en Asie, et remplirent du bruit de leurs exploits l'ancien monde tout entier.

2. — On sait quelle était cette terre des Gaules qui, plus tard, devait être la France Couverte d'immenses forêts s'étendant sur de vastes plateaux ou sur de hauts massifs de montagnes, sillonnée par

de grands fleuves « qui versent dans toutes les directions la fécondité et la vie », limitée par la nature dans des bornes qui la protégent puissamment, communiquant facilement avec les nations voisines, comme avec le reste de l'Europe, ayant une sortie sur la Méditerranée, « vrai bassin central du globe », jouissant d'un climat tempéré et ayant un sol aussi riche à l'intérieur qu'à l'extérieur, telle est la grande Gaule.

3. — Les habitants de cette région privilégiée, qui avait tant frappé le Grec Strabon, vivaient groupés en grand nombre dans les bourgades pendant la paix, et dans les enceintes fortifiées en temps de guerre. Cependant les Gaulois, ceux du Midi surtout, avaient pour habitations des grottes creusées dans les flancs des montagnes, et, dans certaines autres parties du territoire, les populations vivaient par clan, par famille, et s'installaient près d'un cours d'eau et dans le voisinage des bois.

4. — On sait peu de chose sur les constructions privées des Gaulois. Au témoignage de César, nos ancêtres formaient une nation plongée dans la barbarie, surtout dans le nord de la Gaule; car, dans le midi, le contact des premières colonies grecques avait pu modifier les mœurs et les usages barbares des Gaulois. Quoi qu'il en soit, les habitations de nos aïeux étaient des huttes en bois et en terre, analogues à celles qu'on rencontre encore aujourd'hui chez les peuplades à demi-sauvages de l'intérieur de l'Afrique ou de l'Amérique. Ces demeures, élevées à l'ombre des épaisses forêts qui couvraient notre pays, réunies en petit nombre, souvent isolées, ressemblaient assez à de grandes ruches d'abeilles. Les matériaux qui les composaient étaient des plus communs et des plus fragiles : le bois à peine équarri, la terre délayée, les branchages, formaient à peu près l'appareil de ces primitives constructions; aussi aucune d'elles n'est-elle venue jusqu'à nous.

5. — Quant aux cités, dans l'acception que nous donnons à ce mot, les Gaulois n'en possédaient pas. En temps de guerre, ils rassemblaient dans une enceinte palissadée les femmes, les vieillards et les enfants : telle était la place forte des Celtes, appelée par César *oppidum*. Quand l'*oppidum* gaulois servait d'abri aux guerriers, un mur l'entourait; ce mur était composé d'assises de pierres brutes alternées avec des troncs d'arbres, sans aucun ciment. Cette ligne défensive avait au plus 3 mètres d'élévation. (Fig. 1.)

Mais ce qui rendait ce retranchement redoutable, c'était sa position sur une colline naturelle ou factice. Les Gaulois choisissaient pour bâtir ces camps inexpugnables le sommet d'une élévation aux abords difficiles; ils l'entouraient d'une muraille semblable à celle que nous venons de décrire, et, en plus, creusaient un fossé pour la protéger. Ces positions militaires, dont quelques-unes étaient formidables, pa-

raissaient se lier à un système général de défense d'un pays tout entier. On retrouve encore aujourd'hui quelques traces d'oppidum ou de camps retranchés sur des collines factices, et l'on ne saurait nier l'intérêt historique qui s'attache à ces restes très-rares de l'art militaire de nos ancêtres.



Fig. 1. — Fortifications gauloises.

6. — Le plus curieux reste que nous possédions des forteresses de cette époque reculée se voit à Roc-de-Vic, dans le département de la Corrèze. Cet oppidum est placé sur un mamelon isolé, d'où l'on plane sur une grande étendue de pays. Des mamelons plus petits, dispersés autour du point central, devaient, sans aucun doute, communiquer, soit par des feux, soit par d'autres signaux, avec la forteresse principale.

« L'oppidum gaulois de Roc-de-Vic est un ovale d'environ 200 mètres dans son plus grand diamètre; il est entouré de deux fossés, dans l'un desquels est une source recouverte de décombres, et qui reparaît à quelque distance du sommet. Les murailles, coupées à pic dans le roc, ou faites avec des blocs superposés, ont de 6 à 12 mètres de hauteur. Une pente étroite, ménagée de chaque côté, permet l'accès du plateau culminant. Là se trouvent des amas de pierres de différentes grosseurs propres à servir de projectiles, une pierre branlante et un reste de muraille circulaire qui peut avoir servi à abriter un vaste foyer, ou qui est peut-être la base d'une tour aujourd'hui renversée. D'ailleurs nulle inscription, nulle sculpture, nul débris qui puisse servir à faire connaître pour quels guerriers ces lieux de défense et de retraite avaient été préparés [1]. » (Fig. 2.)

Si le sol de la France possède fort peu de constructions défensives élevées par les Gaulois, il n'en est pas de même des monuments religieux qui couvrent en grand nombre plusieurs parties de la France.

[1] Abel Hugo.

Nous nous étendrons davantage sur l'étude de ces *pierres druidiques* ou *celtiques*.


Fig. 2. — Forteresse gauloise de Roc-de-Vic (Corrèze).

7. — La religion de nos ancêtres, le druidisme, ne possédait ni temples ni statues, parce que la Divinité ne peut être selon eux ni renfermée ni représentée. C'était le culte de la nature, de l'adoration des éléments au pied des arbres, sur les rivages de la mer et sur les montagnes. Que reste-t-il de cette religion ? Des traditions vagues et presque incertaines et des monuments répandus sur le sol de notre pays, « monuments muets », élevés sans aucune idée d'art et qui sont des monuments religieux ou funéraires. Quoique leur construction soit simple, elle n'est cependant pas sans grandeur : leurs sites choisis au fond des forêts, sur le bord de l'Océan ou le sommet des collines, nous montrent quel était le culte des druides pour la nature. Nous n'avons pas ici à entrer dans l'étude des croyances et des dogmes du druidisme ; étudions seulement les pierres celtiques qui couvrent le nord et l'ouest de notre France et qu'on rencontre aussi dans les pays septentrionaux de l'Europe, tels que la Scandinavie, le Danemark et l'Angleterre.

8. — Quand on parcourt nos départements de l'Ouest, la Bretagne surtout, on rencontre sur les collines, dans les landes, sur les rivages de l'Océan, des pierres brutes, mais généralement de grande dimension, qui paraissent tantôt plantées en terre, tantôt portées horizontalement ou obliquement par d'autres pierres énormes, tantôt formant de longues files parallèles, tantôt enfin entourant un large espace circulaire. Tel est l'aspect le plus ordinaire que présentent les pierres druidiques. On les trouve assez rarement dans les plaines et plus rarement encore dans les champs conquis par l'agriculture : les landes, les bois et les montagnes, moins souvent visités par la char-

rue, les voient encore debout, protégées par la superstition des habitants des campagnes. Les légendes rustiques ne manquent pas à ces monuments d'un âge barbare; et si on les trouve si nombreux en Bretagne, il faut attribuer leur conservation à la protection superstitieuse du peuple plus encore qu'à leur obscurité. Cependant les rois de la première race, Charlemagne même, ordonnèrent aux habitants, sous les peines les plus sévères, « de rejeter loin de leurs champs tous les simulacres en pierre » auxquels un culte était rendu. Aujourd'hui ces derniers témoins de la religion de nos pères, quoique encore nombreux, disparaissent peu à peu, et on les laisse périr avec une indifférence coupable.

Essayons de donner une idée des monuments gaulois, sans toutefois chercher à deviner à quels usages ils étaient destinés; car, il faut bien le dire, malgré toutes les hypothèses tirées de leurs formes, de leur disposition, de leur emplacement, leur destination est une page mystérieuse de l'histoire de nos origines.

9. — Les pierres druidiques les plus simples se montrent à nous sous la forme ronde ou ovale, assez semblables à un disque de 1 à 2 mètres de diamètre; on les nomme *palets de Gargantua;* on suppose que c'étaient des pierres tumulaires. Quelquefois une pierre énorme est posée en équilibre sur une autre, de manière à pouvoir osciller ou tourner sous une pression peu considérable : cet ensemble a reçu le nom de *rouler* ou *pierre branlante.* On s'est toujours demandé quelle pouvait être la destination de ces singuliers monuments aujourd'hui encore debout depuis des milliers d'années. On s'accorde à les regarder comme des pierres probatoires : tout accusé qui ne pouvait remuer la pierre était coupable; quelques-uns y ont vu des monuments servant à faire connaître la volonté des dieux; d'autres, des pierres divinatoires dont se servaient les druides pour réveiller dans l'esprit des populations le respect ou la terreur. Nous possédons quelques-unes de ces pierres équilibrées, près de Cherbourg, près d'Autun, dans le Quercy. Elles sont connues dans ces localités sous les noms de *pierres qui virent*, *pierres folles*, *pierres qui dansent*, etc.

10. — Dans la partie occidentale de la France on rencontre des pierres droites, plantées en terre, véritables monolithes bruts, s'élevant quelquefois à plus de 15 mètres au-dessus du sol, étonnant le voyageur par leur masse et confondant l'esprit par la force prodigieuse qu'il a fallu déployer pour les élever; ces pierres sont appelées *menhirs* (pierres longues) ou *peulwans* (piliers de pierre). (Fig. 3.) Ces monuments sont de toutes dimensions, s'élèvent verticalement, et souvent, par une disposition inexplicable, ont leur extrémité la plus grosse placée en haut. Quelques-uns de ces menhirs portent les traces d'un travail grossier. Ainsi le monument gaulois de Sau-

lieu[1], dit *pierre écrite*, offre sur une de ses faces des essais informes de dessins représentant un homme, une femme et deux enfants, le tout surmonté de caractères encore plus informes, peut-être une écriture inconnue. A Trédion[2], il y a deux menhirs très-vénérés par les habitants; la partie supérieure de ces pierres est dégrossie en forme de tête humaine : on les nomme dans le pays le *babouin* et la *babouine*.



Fig. 3. — 1. Menhir de Quiberon. 2. Lichaven. 3. Cromlech.

Dans le département de la Haute-Marne, un menhir, appelé la *haute borne*, porte une inscription latine marquant les frontières du pays des Leucii, anciens habitants du Barrois. Sur la route de Vernon aux Andelys, au hameau de Châteauneuf[3], on trouve un menhir fort remarquable par la manière dont il est taillé; on l'appelle *gravat de Gargantua*. Sa partie supérieure est grossièrement façonnée en forme de chaire : peut-être était-ce la tribune du prêtre gaulois haranguant la foule des adorateurs du gui sacré.

Que penser de ces pierres druidiques? Quel sens attacher à ces monolithes grossiers? Des érudits, rappelant la fameuse statue des Saxons, l'idole d'Irmensul (longue pierre du Soleil), ont vu dans les menhirs des pierres consacrées au soleil; d'autres, des représentations informes de divinités inconnues. Mais quand on se rappelle le respect de nos pères pour leurs morts, leur vénération pour les héros tués sur le champ de bataille en défendant la patrie, on peut, avec plus de raison, ce semble, voir dans ces pierres debout des monuments tumu-

[1] Côte-d'Or, près Semur.
[2] Morbihan.
[3] Eure.

laires élevés pour laisser aux vivants et à la postérité un témoignage de la gloire des grands guerriers. Ce qui donnerait à penser que tel était l'usage de ces pierres, c'est qu'on a trouvé des ossements humains en fouillant à leur base. Dans les contrées où l'on rencontre des menhirs, on les appelle *pierres fiches*, *pierres fites*, *pierres de Gargantua*, *pierres levées*, *pierres debout*, *hautes bornes;* ils ont donné leurs noms à un grand nombre de localités : ainsi, *Pierrefitte*, près Paris, près Beauvais, près Argentan, près Pont-l'Évêque, près Bar-le-Duc, etc.; *Pierrefiche*, près Mende; *Pierrepique*, près Montevilliers, etc.

11.— Les menhirs ne sont pas toujours isolés; ils sont quelquefois réunis en grand nombre, formant des rangées parallèles, « sortes d'avenues orientées vers le lever du dieu Soleil »[1]. Cet assemblage de monolithes a été appelé *alignement*. Le plus célèbre est celui de *Carnac*[1], auquel on peut rattacher les pierres debout d'*Ardeven*. (Fig. 4.) Le champ de Carnac se composait, il n'y a pas deux siècles,



Fig. 4. — Vue partielle du champ de Carnac (Morbihan).

de plus de cinq à six mille pierres; aujourd'hui on en compte à peine douze à quinze cents, plantées sur onze lignes parallèles, dans un terrain entrecoupé de bruyères et de quelques champs cultivés. Une des extrémités se termine par un vaste demi-cercle de menhirs qui a pour diamètre la largeur entière des onze alignements. A l'inspection du terrain, on ne peut pas supposer que ces pierres aient été tirées du sol qui les porte; on suppose plutôt, et avec raison, que c'est de la côte rocheuse qui avoisine Carnac qu'elles ont été extraites, et l'on se

[1] Henri Martin.
[2] Morbihan.

demande de quelles forces mécaniques les Gaulois se servaient pour apporter et ériger de si lourdes masses. Aujourd'hui, et depuis longtemps déjà, le champ de Carnac est une véritable carrière; les habitants des bourgs voisins en font des clôtures à leurs champs et se construisent des habitations. On transporte même ces pierres brisées à Lorient et jusqu'à Brest pour élever des constructions particulières.

Quel rôle jouaient ces pierres brutes dans les rites de nos aïeux? Les uns pensent que le champ de Carnac est un vaste cimetière; les autres des monuments tumulaires élevés sur un champ de bataille à la mémoire des guerriers morts pour la défense du sol natal; enfin, la plupart des savants bretons voient dans les alignements de Carnac les piliers d'un temple immense ayant pour toit la voûte du ciel, et dans lequel se tenaient les assemblées politiques des Gaulois. Dans le pays, on donne à ces menhirs une explication plus en rapport avec l'esprit superstitieux des habitants : pour eux, ce sont des païens qui, poursuivant saint Corneille, furent tous changés en pierre par son regard irrité.

12.— Les enceintes sacrées ne manquaient pas au culte druidique; celles qu'on rencontre encore sont formées de menhirs entourant un vaste cercle ou une ellipse; ce sont là les *cromlechs*. (Fig. 3.) Au centre de presque tous les cromlechs s'élevait un menhir, et souvent plusieurs cercles concentriques ou excentriques étaient renfermés dans l'enceinte totale. Ces cromlechs servaient probablement aux grandes



Fig. 5. — Le Stone-Henge, près de Salisbury (Angleterre).

assemblées de la nation, soit pour élire un chef, soit pour rendre la justice. En France, on trouve ces enceintes sacrées à Saint-Hilaire-sur-

Rille[1], à Lemenec[2], à Gellainville[3], et en Bretagne dans la presqu'île de Kermervan. L'Angleterre, la Scandinavie en possèdent d'assez bien conservées, et nous ne devons pas omettre de mentionner le fameux cromlech de *Stone-Henge*, situé près de Salisbury, en Angleterre, à cause de ses grandes dimensions. (Fig. 5.) Les habitants du pays n'ont pas manqué de l'appeler *danse des géants* et d'en attribuer la fondation au célèbre enchanteur Merlin.

13. — Tous les autres monuments gaulois encore debout nous présentent un caractère différent, et nous étonnent encore davantage quand on songe aux moyens mécaniques puissants qu'il a fallu employer. Ainsi deux menhirs assez rapprochés, reliés à leur sommet par une troisième pierre longue et plate, composent un assemblage appelé *lichaven* ou *trilithe*, sorte de porte rustique, grossier monument qui pouvait peut-être servir d'autel d'oblation. Le cromlech de Stone-Henge renferme plusieurs lichavens. En Bretagne, à Sainte-Radegonde dans le Rouergue, à Maintenon[4], se voient des lichavens que la superstition a nommés des noms les plus singuliers.

14. — Les monuments celtiques les plus répandus sont les *dolmens* ou *tables de pierre*. (Fig. 6.) Ce sont des lichavens perfectionnés en



Fig. 6. — Dolmens de Locmariaker et de Trye-le-Château.

quelque sorte. Ils se composent de deux ou trois pierres brutes s'élevant verticalement et supportant une troisième ou quatrième pierre plate, large et de grande dimension. Le dessous de cette espèce de table offre une enceinte carrée ou oblongue, ordinairement orientée. Il existe des dolmens plus compliqués dans lesquels les pierres verti-

[1] Orne.
[2] Côtes-du-Nord.
[3] Eure-et-Loir.
[4] Eure-et-Loir.

cales sont en plus grand nombre; souvent même des cromlechs d'un petit diamètre sont couverts et constituent des dolmens circulaires. Enfin, on a donné le nom de demi-dolmen à un dolmen dont la pierre tabulaire s'appuie par une de ses extrémités sur le sol. Les dolmens sont en grand nombre en Bretagne, dans le pays chartrain et dans le centre de la France ; on les appelle ordinairement *pierres levées*, *pierres levades*, *pierres couvertes*, *tables de Gargantua*, *tables de César*, etc. On s'accorde généralement à les regarder comme des autels qui servaient aux sacrifices ; cette opinion s'affermit par la présence des rigoles peu profondes qu'on trouve sur la pierre tabulaire de plusieurs dolmens. On suppose que ces rigoles étaient destinées à l'écoulement du sang des victimes ou à recevoir les libations. Certains dolmens ont leur table percée d'un trou circulaire auquel aboutissaient des canaux creusés sur la face extérieure ; cette particularité donne à penser que la destination de ces monuments a été devinée ; d'ailleurs, on ne peut malheureusement pas douter que les Gaulois n'aient employé ces horribles moyens de purification ; César, dans ses *Commentaires*, parle des sacrifices humains qui avaient lieu chez les Gaulois, sacrifices qui devinrent très-rares, même avant la conquête romaine, et qui furent remplacés probablement par des dons votifs. En France, nous possédons beaucoup de ces monuments : nous citerons ceux de Maintenon, d'Epone, près de Mantes, et surtout celui de Lockmariaker, en Bretagne, qui porte des traces de figures et de signes gravés sur ses faces intérieures.

15. — Les dolmens se trouvent quelquefois réunis en grand nombre les uns à la suite des autres, et forment ainsi un véritable couloir ou *allée couverte;* on les nomme vulgairement *coffres de pierres*, *grottes aux fées*, *tables des fées*, *palais de Gargantua*, *tables du diable*, etc.

On ignore la destination de ce genre de monuments celtiques : était-ce des temples ou des sanctuaires ?

Nous possédons dans notre pays des allées couvertes fort remarquables. A Bagneux, près de Saumur, l'allée couverte a plus de 20 mètres de long ; à Essé, près de Rennes (Fig. 7), la Roche aux fées a plus de 18 mètres ; dans l'île de Gavrinnis, près de Lockmariaker, l'allée couverte présente des caractères sous la forme de linéaments, de vermiculations, de zigzags, on ne peut plus favorables aux mystérieuses interprétations, qui, du reste, n'ont pas fait défaut. Les allées couvertes sont assurément la preuve que les Gaulois savaient tailler la pierre, et l'on peut y voir une architecture encore dans l'enfance. Cependant il est plus probable que nos ancêtres obéissaient à une idée systématique, à une loi civile ou religieuse, leur interdisant l'emploi des pierres taillées pour ériger leurs mystérieux monuments.

16. — Chez presque tous les peuples à l'état primitif, l'usage d'élever des collines factices et des monticules artificiels destinés à

protéger les tombeaux a été consacré par les dogmes et les rites religieux. Les peuples de l'Asie et de l'Amérique ont laissé des traces de cet usage sacré, qui s'est perpétué plus longtemps en Europe ; nous pourrions citer, comme exemple récent, la colline artificielle élevée au



Fig. 7. — Allée couverte d'Essé, près de Rennes.

milieu du champ de bataille de Waterloo par les alliés. Les Gaulois ont aussi pratiqué cette coutume, et l'on trouve des collines factices recouvrant presque toujours un dolmen ou une allée couverte ayant servi de tombeaux. Ces monuments sont en terre ou en cailloux, et dans ce cas sont nommés *tombelles*, *tumulus* ou *barrows ;* quand ils sont composés de pierres, on les appelle *galgals*. Les premiers affectent généralement des formes variées : ils sont arrondis, hémisphériques, ovoïdes, accouplés deux à deux. Les seconds sont toujours de forme conique plus ou moins allongée. Quant à leurs dimensions, elles varient depuis 2 ou 3 mètres d'élévation jusqu'à 30 à 40 mètres. Les grandes tombelles paraissent avoir servi de sépulture à une famille entière ou à un grand nombre de guerriers. L'intérieur montre presque toujours un lit de pierres brutes ou de cailloux sur lesquels étaient posés les cadavres, la tête tournée vers l'orient. Quelquefois on y trouve des vases funéraires, des ustensiles, des armes et même de véritables chambres sépulcrales.

17. — On a pu remarquer dans ce qui précède quel mystère enveloppe la destination des monuments celtiques. Rien n'est venu jusqu'à nous dans les traditions qui puisse soulever le voile de cette énigme de plus de deux mille ans. Les druides ne confiaient leur doctrine et leurs symboles qu'à la mémoire des prêtres; ceux-ci mettaient plus de trente ans à apprendre toute la science du druidisme; voilà peut-être pourquoi nous ne savons rien et pourquoi nous sommes réduits à de si vagues conjectures sur la religion et les monuments élevés par

les Gaulois. On en peut dire autant de l'érection de ces pierres celtiques. Ce serait assurément une curieuse étude que la connaissance des moyens employés par les Gaulois pour extraire et amener à l'endroit choisi ces énormes blocs, pour les dresser, les poser les uns sur les autres, enfin leur donner une base si solide qu'ils aient pu défier les outrages du temps et des hommes.

Il est probable que la sortie de la carrière s'effectuait sur un traîneau tiré par des bœufs ou par un grand nombre d'hommes, et qu'on amenait la pierre sur un plan incliné qui la conduisait à l'endroit préparé pour l'érection du monument. Ainsi, de même que chez les anciens Egyptiens, les Gaulois devaient employer la force humaine, immense, incalculable. Un signe d'un druide mettait toute une tribu en mouvement, et le monument grossier, mais gigantesque, s'élevait comme par enchantement.

Terminons en disant que, malgré l'éternel silence que les monuments druidiques opposent aux recherches dont ils sont l'objet, on s'obstine toujours à les étudier, et l'on peut espérer que les investigations de nos érudits ne tarderont pas à faire jaillir quelque lumière dans les sombres mystères de cette civilisation reculée.

LIVRE II

GAULE INDÉPENDANTE

(Du XVIe au Ier siècle avant J. C.)

Influence grecque.

1. — On a pu remarquer, dans l'étude que nous venons de faire des monuments druidiques, qu'ils ne se rencontrent pas dans nos provinces méridionales ; le druidisme s'était réfugié au centre et au nord de la Gaule, et l'on peut voir dans ce fait caractéristique l'influence du voisinage des colonies phéniciennes.

Les Phéniciens, « ces grands propagateurs de la civilisation matérielle dans le monde primitif », furent, en effet, le premier peuple navigateur dont les vaisseaux parcoururent la mer Méditerranée ; les premiers aussi, ils abordèrent dans le sud de la Gaule et passèrent

même le détroit de Gibraltar pour aller trafiquer avec les habitants d'Albion (Angleterre).

Les Phéniciens ne s'arrêtèrent pas au littoral gaulois : remontant les fleuves, ils pénétrèrent dans l'intérieur, firent probablement le commerce des pelleteries, exploitèrent les bois et les mines, qui furent pour eux une source de richesses immenses. En échange, les Gaulois reçurent des étoffes communes, des cuirs préparés, des armes « que nos ancêtres prisaient plus que toute autre marchandise », enfin l'art de laver les sables aurifères et les procédés de quelques fabrications grossières.

2. — L'influence phénicienne se maintint pendant deux ou trois siècles, et cessa lorsque la métropole, Tyr, tomba au pouvoir des Assyriens. Les populations de la Gaule méridionale et les premières colonies grecques succédèrent aux Phéniciens ; mais elles furent bien loin d'acquérir l'importance et la grandeur de la puissance phénicienne ; elles inclinaient même vers une prompte décadence lorsqu'une nouvelle colonie grecque sortant de la ville ionienne de Phocée, et cherchant à commercer sur les côtes lointaines de l'Espagne et de la Gaule, aborda sur les rivages déjà visités par les Phéniciens, et fonda *Massalia*, aujourd'hui Marseille (vers l'an 600 avant Jésus-Christ). La cité phocéenne grandit rapidement, et passa bientôt du rang de colonie à celui de métropole.

3. — Massalia, comme toutes les colonies grecques, avait conservé le goût des arts ; elle s'élevait en amphithéâtre sur les bords de la mer et offrait à l'œil un aspect pittoresque. Les habitations privées, d'une architecture rustique, construites en bois et en terre, témoignaient des mœurs simples des Massaliotes ; mais les édifices publics, les temples étaient pleins de grandeur extérieure et de luxe intérieur : les marbres, les matières précieuses, les statues les décoraient. Les temples de Diane Ephésienne, de Minerve, d'Apollon, divinités protectrices de Marseille, étaient des monuments magnifiques, dont malheureusement nous ne pouvons nous faire une idée que par les traditions. En outre, Massalia possédait des cirques, des théâtres, un port, des chantiers de construction et une enceinte fortifiée ; enfin tout prouve que l'architecture et la sculpture étaient les arts les plus cultivés dans la cité phocéenne, qui d'ailleurs était célèbre par ses écoles, où l'on enseignait l'éloquence, la philosophie, la médecine, la jurisprudence et les lettres.

Ce ne fut pas seulement par l'exemple que Marseille amena nos ancêtres à la civilisation : les Massaliotes avaient créé des comptoirs commerciaux dans la Gaule orientale et méridionale ; ils trafiquaient avec Narbonne, Toulouse, Bordeaux et autres villes, et remontaient même la vallée de la Loire pour aller jusqu'en Bretagne chercher les articles d'échange amenés par les marchands d'Albion.

4. — Par ce rapide tableau de l'importance de Marseille et de ses relations avec la Gaule, on peut juger de l'influence qu'elle exerça sur les mœurs et la civilisation de nos ancêtres. En effet, cette influence fut extrême, et les Gaulois, avec leur intelligence subtile, se signalèrent sous cette pression civilisatrice par la création ou le perfectionnement d'industries diverses. Les ouvriers gaulois excellaient dans l'art de tisser les toiles de lin et les étoffes de laine ; leurs teintures étaient renommées; ils avaient appris des colons grecs l'art d'exploiter et de travailler les métaux, le fer, l'argent, l'or et le cuivre. L'étamage est, dit-on, une invention gauloise, ainsi que la fabrication des tonneaux et de certains instruments aratoires. Quant à l'agriculture, quoiqu'elle n'ait fait des progrès réels que sous la domination romaine, elle était cependant cultivée avec succès avant la conquête.

Ainsi la Gaule méridionale surtout subit la bienfaisante influence de la civilisation grecque. Malheureusement nous ne possédons rien des splendeurs de Massalie et des autres colonies grecques. Le siége que fit César de la cité phocéenne, et qui se termina par la reddition de la place, n'endommagea cependant pas trop les monuments de la vieille république; le vainqueur la préserva du pillage, mais il enleva aux édifices publics tout ce qu'ils possédaient de précieux, et Massalie conserva son importance pendant tout le temps que dura la domination de Rome.

5. — Mais quand vinrent les désastres de l'empire, les monuments de l'Athènes des Gaules tombèrent les uns après les autres, si bien qu'aujourd'hui c'est à peine si l'on y trouve quelques débris de tombeaux et d'autels enrichis de sculptures et quelques inscriptions grecques. Près d'Aix, à Vernègues, on voit cependant les ruines d'un temple corinthien dont les détails paraissent appartenir à l'art grec, ou au moins aux premiers temps de l'arrivée des Romains dans la Gaule.

On a cru reconnaître dans la forme des feuilles qui ornent les chapiteaux, dans les profils des moulures de l'édifice, le caractère de l'art grec.

6. — Quel était donc cet art puissant qui, des confins de l'Europe, vint exercer une influence si salutaire sur les peuples à demi-sauvages de la Gaule ?

Notre cadre ne nous permet pas d'entrer dans tous les détails de cette étude ; cependant les Grecs eurent tant d'empire sur les arts des vainqueurs des Gaulois, qu'il nous semble utile de dire quelques mots des principes de l'architecture en Grèce[1].

Dans notre Introduction nous avons montré que l'art monumental des anciens Égyptiens, éminemment rationnel, eut une influence non

[1] Voyez l'Introduction.

contestée sur l'art monumental des Grecs; mais, chez ces derniers, l'architecture se montre accompagnée de la beauté, surtout quand la Grèce, secouant le joug des Perses, devint plus florissante et plus prospère. A cette magnifique époque, les arts se développèrent d'une façon prodigieuse, non pour satisfaire les rivalités ou les caprices des villes ou des particuliers, mais pour ajouter à la gloire du pays ; en un mot, l'art grec avait un caractère profondément national. Ce fut l'époque des Phidias, des Ictinus, des Callicrates, artistes qui ornèrent d'immortels chefs-d'œuvre les villes de la Grèce, et surtout Athènes.

7. — Les Grecs furent un des peuples de l'antiquité qui soumirent leur art monumental à des règles fixes et rationnelles. Ils établirent des ordonnances ou des *ordres*, c'est-à-dire des « arrangements réguliers des parties saillantes parmi lesquelles la colonne joue le principal rôle, une disposition de moulures et même d'ornements, qui donnent au monument un caractère particulier. [1] »

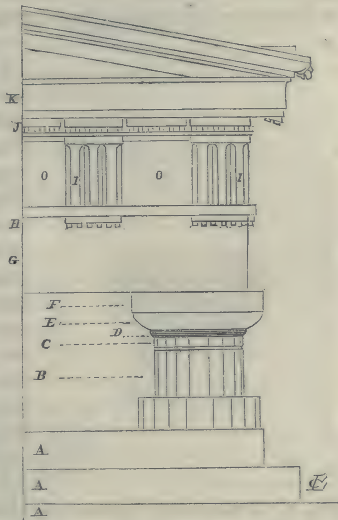


Fig. 8. — Ordre dorique du Parthénon, à Athènes.

A. Soubassement avec emmarchement. — B. Fût de la colonne. — C. Gorgerin. — D. Cinq filets. — E. Échine du chapiteau. — F. Tailloir. — G. Architrave. — H. Gouttes des triglyphes. — I. Triglyphes de la frise. — J. Mutules avec gouttes. — K. Corniche et son larmier. — L. Fronton. — M. Rampant du fronton.

Tout ordre grec se compose de trois parties distinctes : 1° un *soubassement* ou *stylobate;* 2° une *colonne;* 3° un *entablement.* — Dans les grands édifices, la dernière partie fut surmontée d'une portion triangulaire appelée *fronton*, marquant l'inclinaison des deux versants de la toiture. — Ces diverses parties furent décorées de *moulures*, ornements qui font saillie sur le nu d'un mur et qui varient dans leurs formes et leur disposition pour chacune des trois ordonnances grecques. Ces moulures peuvent être simples ou ornées et se combiner ensemble, de façon à produire des profils différents pour chaque ordre. Les ornements des moulures grecques, guillochis, postes, entrelacs, palmettes, raies de cœur, produisent d'heureuses combinaisons, dans lesquelles on retrouve l'esprit fin et délicat du peuple grec.

[1] Bâtissier.

8. — Les trois ordonnances adoptées par les Grecs pour élever leurs édifices sont : le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*.

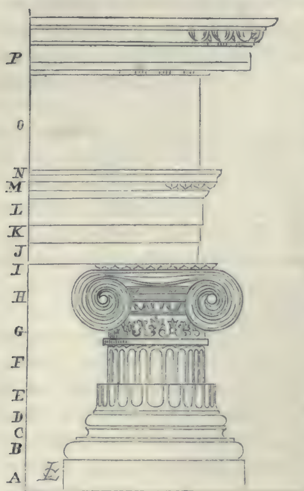


Fig. 9. — Ordre ionique du temple de Minerve Poliade, à Athènes.

A. Plinthe de la base. — B. Tore inférieur. — C. Scotie avec ses deux filets — D. Tore supérieur. — E. Partie inférieure du fût de la colonne. — F. Partie supérieure du fût de la colonne. — G. Gorgerin. — H. Volutes du chapiteau. — I. Tailloir du chapiteau. — J, K, L. Faces de l'architrave. — M, N. Moulures de l'architrave. — O. Frise. — P. Larmier de la corniche.

L'ordre dorique (fig. 8), le plus ancien des trois, est dû, selon Vitruve [1], à Dorus, roi du Péloponèse. Il était adapté aux monuments dont le caractère devait être la force ou la gravité. Une colonne dépourvue de base et dont le fût est orné de larges cannelures peu profondes ; un chapiteau avec une échine en forme de coupe surmontée d'un tailloir carré ; les triglyphes de la frise fortement accentués ; tout cela donne à l'ordre dorique un ensemble grave, une simplicité sévère qui n'exclut pas cependant toute décoration, car souvent l'espace compris entre les triglyphes, et appelé *métope*, est orné de sculptures, et souvent aussi quelques moulures se décorent d'oves et de perles. L'ordre dorique fut longtemps la seule ordonnance adoptée en Grèce et dans ses colonies d'Italie, de Sicile et d'Asie. — Parmi les plus beaux exemples du dorique, nous citerons le Parthénon, le temple de Thésée à Athènes ; les temples de Pœstum en Italie et ceux d'Agrigente en Sicile.

9. — L'ordonnance ionique (fig. 9) fut, dit-on, inventée par les Ioniens d'Asie, qui prirent pour type de leur création les proportions sveltes et gracieuses de la femme ; aussi cet ordre a-t-il plus d'élégance, plus de finesse dans les détails, et il possède des ornements plus nombreux que ceux du dorique. Ce qui caractérise l'ionique, c'est l'emploi des bases, la forme particulière de son chapiteau orné à ses angles de grandes volutes, dont la courbure est délicatement détaillée ; c'est aussi l'ornementation continue de la frise et de la corniche. Les moulures de cette dernière sont toujours d'un galbe fin et pur. Les plus beaux édifices d'ordre ionique qui soient restés debout sont les temples d'Erecthée et de Minerve Poliade, à Athènes, et d'autres monuments dans la Grèce et dans l'Asie Mineure.

[1] Architecte romain qui a écrit un Traité d'architecture, le seul de ce genre qui nous soit parvenu.

10. — L'ordre corinthien (fig. 10), une des plus ingénieuses inventions des Grecs, caractérisait les édifices somptueux du plus haut rang, principalement les temples consacrés aux grandes divinités. La ville de Corinthe, qui lui a donné son nom, n'en a pas conservé un

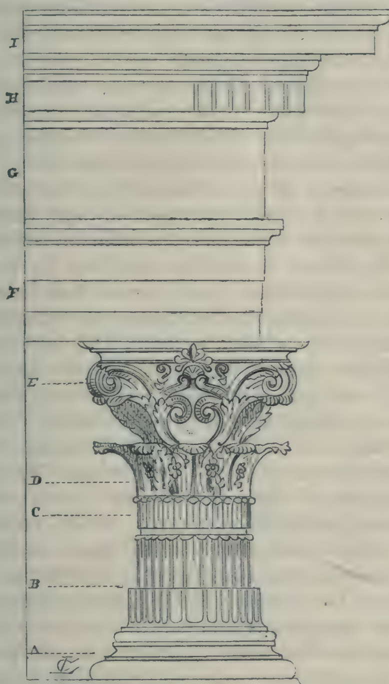


Fig. 10. — Ordre corinthien du monument de Lysicrates, à Athènes.

A. Base. — B. Fût de la colonne. — C. Rangée de feuilles de lotus. — D. Rangée de feuilles d'acanthe. — E. Volutes et leurs feuilles. — F. Faces de l'architrave. — G. Frise. — H. Denticules de la corniche. — I. Larmier de la corniche.

seul exemple; c'est à Athènes qu'on trouve la Tour des Vents et le monument de Lysicrates, deux édifices qui font voir comment les Grecs avaient perfectionné l'ordonnance de leurs monuments. En effet, l'ordre corinthien se distingue par une colonne plus allongée, plus élégante que celle de l'ionique; par un chapiteau formant une corbeille entourée de feuilles délicatement découpées, et dont le tailloir à côtés curvilignes est soutenu par des volutes angulaires qui s'en-

roulent également au-dessus des feuillages; par une frise décorée d'enroulements et par une corniche ornée de perles, d'oves, de modillons et autres ornements.

11. — Ces trois ordres font véritablement des Grecs les ordonnateurs de l'architecture, car ils s'appliquèrent à établir cette harmonie parfaite qu'ils ont donnée à toutes les parties de leurs monuments, par une régularité constante d'ordonnance et par une similitude de caractère qui devinrent un dogme invariable pour toutes les constructions du même genre. Cependant, disons que les architectes grecs n'ont jamais pris leurs règles d'une manière absolue; ils savaient très-bien modifier les proportions et l'ornementation d'un ordre, suivant la destination des édifices et les exigences des temps et des lieux. — Quoi qu'il en soit, les artistes grecs, considérant que la colonne, comme moyen de soutien, est l'élément principal de toute construction, lui attribuèrent des analogies avec le corps humain, comme nous l'apprend Vitruve. Ils prirent le diamètre inférieur de la colonne pour unité; ils donnèrent à la colonne dorique sept à huit diamètres de hauteur, c'est-à-dire à peu près le même rapport qu'entre la tête et la taille de l'homme adulte; à la colonne ionique, il lui donnèrent huit à neuf diamètres, c'est-à-dire proportionnellement à la taille plus svelte de la femme; enfin, la colonne corinthienne eut dix diamètres par analogie avec la taille élancée et élégante des jeunes vierges.

Plus tard, le diamètre de la colonne fut divisé en deux demi-diamètres, et chacune de ces divisions prit le nom de *module;* c'est l'unité qui s'est conservée chez les Romains. Comme le module eût été trop grand pour les moulures et divers autres membres d'architecture, on l'a subdivisé en douze parties égales ou *minutes* pour le dorique, et en dix-huit pour l'ionique et le corinthien.

12. — En Grèce, l'art monumental se distingue autant par la beauté des formes et des proportions que par le choix et la mise en œuvre des matériaux. Les constructeurs grecs se servirent pour les monuments publics d'un calcaire très-dur, abondant dans la péninsule hellénique, et des marbres magnifiques dont on voit encore les carrières d'extraction. — Dans l'emploi de matériaux aussi convenables, les Grecs montrèrent un soin et une attention particuliers; l'appareil de la belle époque est remarquable par la régularité de la taille et par l'exactitude de la pose. Pour donner plus de solidité à leurs constructions, une assise de pierres posées transversalement joignait les deux faces latérales du mur et leur donnait ainsi plus de solidité; les joints verticaux de l'appareil retombaient sur le milieu de la pierre de l'assise inférieure et de celle supérieure. C'était donc là l'appareil le plus régulier et le plus parfait.

13. — Bien qu'ils aient connu la voûte, les Grecs ne l'employèrent pas ou presque pas; ils adoptèrent la colonne verticale comme point

d'appui, et la plate-bande comme soutien horizontal, soutien qui était maintenu solidement par le large tailloir des chapiteaux. Sur ces plates-bandes constituant l'architrave et la frise, ils élevèrent un fronton composé de pierres de plus petite dimension, afin de ne pas charger inutilement les plates-bandes. C'est ainsi que le temple grec était élevé par les architectes du grand siècle de Périclès, avec un soin judicieux dans l'emploi des matériaux et avec un art fin et délicat. Les constructeurs allèrent même plus loin que la seule construction : éminemment artistes, « amants de la nature et de la lumière », ils surent placer leurs édifices, les mettre en scène, suivant l'heureuse expression d'un habile et savant maître [1]; il ne négligeaient pas l'entourage des beaux monuments qu'ils élevaient; « ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la Divinité, et les temples, les palais n'étaient jamais, à Athènes et à Rome, comme la plupart de nos monuments, les pieds dans la boue ».

Il est facile de comprendre qu'avec ces idées fondamentales, chaque édifice grec prenait un caractère différent selon la proportion de sa colonne; et, suivant sa destination, chaque monument rentrait dans une des trois ordonnances grecques dont nous avons parlé plus haut. C'est ainsi que le peuple grec, mêlant la poésie avec la philosophie, a créé le système architectural le plus remarquable, et qui allie les conditions de convenance, d'utilité et de beauté.

Devenus sujets romains, les Grecs n'en restèrent pas moins les maîtres de leurs vainqueurs : l'art romain, imposé à nos pères par la conquête, est donc fils de l'art grec. Voilà pourquoi nous avons insisté, quoique rapidement, sur l'architecture du peuple le plus artiste de l'antiquité; car c'est chez lui, nous le répétons, que le peuple-roi apprit à élever les monuments qui couvrent l'Italie et le sol de notre pays.

14. — Si maintenant mes bienveillants lecteurs me demandent où ils pourront voir un monument pouvant leur donner une idée d'un temple grec, je ne pourrai malheureusement leur indiquer aucun type à Paris, et même en France. Si nous possédions un palais de Sydenham, ils pourraient parcourir à leur aise une maison grecque, voir de magnifiques moulages du Parthénon. Mais Paris ne possède pas cette belle institution que nous envions à nos voisins; je ne peux que prier mes lecteurs d'entrer au palais des Beaux-Arts [2], et de visiter une des galeries du rez-de-chaussée dans laquelle ils trouveront des moulages de l'entablement et d'une colonne du Parthénon, d'un temple grec qui est, si je me le rappelle bien, le monument choragique de Lysicrates et de plusieurs autres chefs-d'œuvre de l'art grec.

[1] M. Violet-le-Duc.
[2] Rue Bonaparte.

Nous voilà bien loin des Phocéens et de Marseille; qu'on me pardonne ce coup d'œil sur l'art monumental des Grecs, il était nécessaire pour comprendre l'art romain, qui eut tant d'influence sur la civilisation de nos ancêtres.

LIVRE III

GAULE ROMAINE

(50 ans avant J. C. — v[e] siècle après J. C.)

Monuments sacrés.

. — La prospérité des colonies grecques de la Gaule n'avait cessé de s'accroître ; la chute de Carthage leur avait livré tout le commerce de la Méditerranée occidentale et il n'y avait qu'Alexandrie d'Egypte qui surpassât Marseille en richesse et en grandeur. « Mais cette puissance exclusivement maritime, manquait de base : l'empire massaliote, presque borné aux murailles de la métropole et des colonies, n'était, pour ainsi dire, que posé au bord du continent gaulois; Massalie voulut prendre racine sur la terre ferme par des conquêtes aux dépens des Celto-Ligures. Ces tribus, tout habituées qu'elles fussent à fournir des artisans, des laboureurs, des matelots et des soldats mercenaires à Massalie, ne lui vendirent pas leur indépendance nationale[1]. » Elles prirent l'offensive et Marseille fut obligée d'invoquer l'assistance de Rome. Les ennemis des colonies massaliotes furent vaincus, et pour empêcher toute tentative des Celto-Ligures, les Romains, laissant le littoral méditerranéen aux colons grecs, s'attribuèrent l'intérieur des terres; ce fut à cette époque que la ville d'Aix fut fondée par le proconsul Sextius. Les Romains étaient entrés dans la grande Gaule (Gaule Transalpine) : ils n'en devaient plus sortir.

Bientôt après, en effet, les Romains rencontrèrent dans les Alpes un peuple vaillant, les Allobroges, qui ne craignirent pas d'aller au-devant des légions de Rome; il furent vaincus et l'on vit pour la première fois le peuple-roi en contact avec les peuples de la Gaule intérieure. C'est

[1] H. Martin, *Histoire de France.*

de cette époque (120 ans avant Jésus-Christ) que date l'installation définitive des Romains dans la Gaule et la formation de la province romaine transalpine qui eut pour métropole la ville de Narbonne.

« Tandis que la Gaule méridionale courbait le front sous la domination étrangère, une horrible tempête, formée dans les profondeurs du Nord, allait fondre à la fois sur les oppresseurs et sur les opprimés. » Fuyant devant un débordement de la Baltique, les Cimbres et les Teutons inondèrent la Germanie, se liguèrent avec les Helvètes, dévastèrent la Gaule centrale, passèrent le Rhône et battirent trois armées romaines. Rome appela Marius de l'Afrique, et ce dur soldat sauva l'empire à la bataille du Cœnus [1]. Cent mille guerriers barbares restèrent sur le champ de bataille [2] ou furent faits prisonniers. Cette victoire signalée fit pénétrer la domination romaine plus avant dans la Gaule, qui depuis ce désastre se précipita vers sa décadence avec rapidité. Cette ruine fut encore avancée par l'apparition de la grande race germaine, qui, passant le Rhin, rencontra la race latine. La Gaule, dans cette extrémité, semblait convaincue d'impuissance pour s'organiser elle-même. « Les défauts du caractère national, dit notre grand historien M. H. Martin, croissent et débordent, les qualités s'obscurcissent; aussi prompts à se décourager qu'à s'exalter, à délaisser qu'à entamer leurs entreprises, enflés des succès, battus sous les revers, les Gaulois ne sont plus contenus et dirigés par cette force austère du druidisme qui soutenait leur enthousiasme et refrénait leur mobilité. » Aussi, quand Jules César, « qui ne détachait pas ses regards de la Gaule », après s'être fait donner pour cinq ans (l'an 58 avant Jésus-Christ) le proconsulat des deux Gaules (Cisalpine et Transalpine), accourut en Helvétie et commença sa fameuse conquête, la terreur se répandit jusqu'aux extrémités des Gaules.

2. — A partir de cette première défaite des Helvètes, on peut dire que César, malgré une résistance héroïque, fut maître de toutes les peuplades gauloises : leur indépendance nationale fut perdue, quoique le vainqueur ait respecté l'organisation intérieure, les mœurs, la religion des vaincus. Ce fut ainsi que la Gaule commença « la longue et sévère éducation qu'elle était destinée à recevoir des races étrangères. »

On sait que l'organisation définitive de la Gaule n'eut lieu que sous le successeur de César, et que ce fut Auguste qui lui imposa les mœurs, la langue, les arts, en un mot la civilisation de Rome. Alors tout changea dans la Gaule : la langue et la littérature latines se répandirent rapidement; la discipline, le sens éminemment pratique des

[1] Aujourd'hui la rivière d'Arcq.

[2] Appelé le Champ-Pourri, à cause des milliers de corps morts qui l'engraissèrent. C'est aujourd'hui le territoire de Pourrières, près d'Aix.

Romains, leur esprit administratif et centralisateur, frappèrent vivement l'esprit de nos pères.

3. — La Gaule ne tarda pas aussi à se revêtir d'une parure monumentale que nous admirons encore aujourd'hui dans ses ruines; de toutes parts s'élevèrent des villes de pierre et de marbre, des forums, des basiliques, des temples, des aqueducs, des thermes, des amphithéâtres, des théâtres, des cirques, des monuments triomphaux, dont les restes nous prouvent la puissance romaine.

C'est cet art monumental des Romains transporté en Gaule, que nous voulons étudier aussi complétement que notre cadre nous le permet, car son influence a été immense sur l'architecture des siècles qui suivirent.

4. — Les Romains eurent pour premiers maîtres, dans l'art de bâtir, les Etrusques, la plus puissante nation de l'Italie centrale, avant que Rome ait écrit son nom dans l'histoire. Ce peuple apprit lui-même, ou perfectionna son architecture au contact des Grecs établis en Italie, et se fit remarquer de bonne heure par son habileté dans les constructions; on lui attribue l'invention des voûtes dont les Romains devaient plus tard faire un si grand usage.

L'influence étrusque se fit sentir à Rome jusqu'aux temps des guerres civiles de la République, et Octave, en anéantissant l'Etrurie [1], porta le dernier coup à la supériorité des architectes étrusques; d'ailleurs, bien avant cette époque, les Grecs avaient été leurs successeurs après la conquête des colonies grecques de l'Italie méridionale.

5. — Quoiqu'il ne nous reste aucun monument des premiers temps de Rome, on sait que des temples, des palais, des tombeaux, des cirques avaient été élevés par les rois, et que de grands travaux d'utilité publique, tels que ponts, aqueducs, égouts, enceintes, voies, avaient été édifiés sous la royauté et pendant les premiers siècles de la République, probablement sous la direction des constructeurs étrusques. — Dans ces constructions, dont quelques restes existent encore, et qui donnaient déjà aux Romains une importante place dans l'art de bâtir, on retrouve l'emploi des *voûtes* et des *arcades*. — Les architectes romains s'assimilèrent bien vite ce nouveau principe des constructions, et ils le perfectionnèrent en se servant des matériaux plus petits et plus légers, reliés par un ciment qui acquérait à l'air une dureté extraordinaire. — L'influence de l'art grec se vit donc contre-balancée par ce principe étranger aux constructions hellènes, et à Rome, l'arcade prit la place de la plate-bande. — Ce changement d'élément eut des résultats immenses : l'arc devint le trait dominant des constructions romaines, et je n'ai pas besoin de montrer que son emploi modifia profondément le caractère grec et qu'il en sortit une architecture originale.

[1] Aujourd'hui la Toscane.

Malgré cela, les Romains, qui avaient emprunté à la Grèce ses ogmes et ses pratiques religieuses, adoptèrent aussi les monuments e son culte : le temple romain ressemble au temple grec par sa forme sa disposition générale, et, dans ce genre d'édifice, on peut dire ue, avant leur contact avec les Grecs, les Romains n'avaient aucun ıonument religieux qui, sous le rapport de l'art, pût être comparé aux mples helléniques. C'est un fait hors de doute que, toutes les fois ue les Romains eurent à élever des édifices autres que des monuıents d'utilité publique, ils se sont montrés les disciples des Grecs.

6.— Les ordonnances grecques passèrent donc à Rome comme un ıseignement d'école, et les modifications qu'ils subirent chez le peupleɔi ne portèrent que sur des détails et non sur leur ensemble. Jetons n coup d'œil sur les ordres grecs modifiés par les Romains.

Dans la capitale de l'empire, l'ordonnance dorique (fig. 11) fut rare-

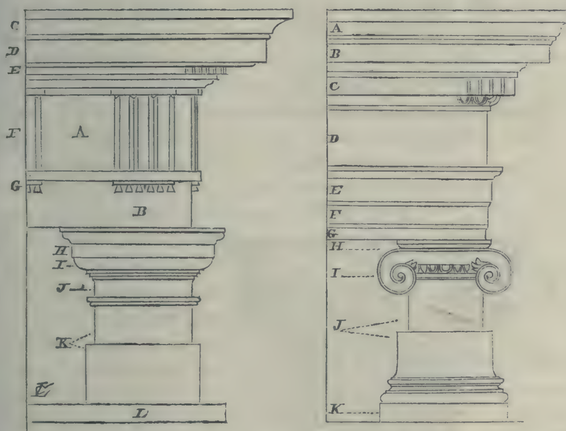


Fig. 11. — Ordres dorique et ionique du temple de Marcellus, à Rome.

Métope de la frise. — B. Architrave. — C. Cymaise dorique. — D. Larmier de la corniche. — E. Denticules. — F. Triglyphes. — G. Gouttes. — H. Tailloir. — I. Echine. — J. Gorgerin. — K. Fût de la colonne. — L. Socle.

A. Cymaise ionique. — B. Larmier de la corniche. — C. Denticules de la corniche. — D. Frise. — E, F, G. Faces de l'architrave. — H. Tailloir du chapiteau. — I. Volutes. — J. Fût de la colonne. — K. Base.

ıent employée, parce qu'elle fut trouvée trop simple et trop sévère ; ussi les architectes romains la modifièrent-ils sensiblement : la colonne evint plus cylindrique et sans cannelures ; l'échine du chapiteau eut ıoins de saillie et s'arrondit en quart de rond ; le tailloir fut couronné 'une moulure (cymaise) ; l'entablement, moins imposant que dans

l'ordre grec, eut une architrave plus étroite, et les triglyphes tombèren toujours à l'aplomb de la colonne et de l'entre-colonnement. Quant à l corniche, son larmier fut orné de denticules, ornement que les Grec réservaient pour l'ordre ionique. Ce sont là les changements principaux portant sur la masse, et j'ajouterai que les Romains agrandirent le proportions du dorique grec.



Fig. 12. — Ordre corinthien du temple de Nîmes.

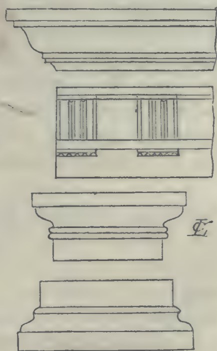
7. — L'ordre ionique grec subit aussi des variations (fig. 11) dans son ordonnance : la colonne fut généralement privée de ses cannelures ; le chapiteau prit des proportions plus maigres ; les volutes riches et élégantes des Grecs se rapetissèrent, et le gorgerin fut dépouillé de ses

ornements délicats. — L'architrave et la frise changèrent peu, et la corniche, dont aucune ne nous est parvenue complète, avait, comme on le suppose, son larmier précédé d'un rang de denticules et était surmonté d'une large moulure.

8. — L'ordre corinthien (fig. 12) apparaît à Rome dans sa perfection. Les bases sont souvent ornées d'entrelacs ou de feuillages; la colonne, quelquefois lisse, est le plus ordinairement cannelée. Le chapiteau est le principal caractère du corinthien romain. On y distingue, autour de la corbeille primitive, trois rangs de feuilles dont les têtes retombent en avant, et quatre volutes qui naissent du second rang de feuilles pour aller soutenir les quatre angles du tailloir. Au milieu de la partie échancrée de ce tailloir se réunissent deux volutes plus petites que les précédentes et qui supportent une rosace feuillue. Les feuilles du chapiteau sont empruntées à l'acanthe, à l'olivier et à quelques autres plantes.

La frise et la corniche sont les parties de l'ordonnance corinthienne que les Romains se sont plus à orner. La corniche possède des ornements particuliers appelés *modillons*, qui paraissent la soutenir, et elle est généralement taillée d'oves, de feuillages et de raies de cœur. On voit par là que l'ordre corinthien, en passant par la main des Romains, conserva l'élégance originaire que lui avaient donnée les Grecs, et qu'il alla toujours croissant en luxe et en richesse.

Les figures qui accompagnent ce chapitre montreront mieux encore ce que sont devenues les ordonnances grecques dans les mains des constructeurs romains, et on pourra les comparer avec les ordres grecs que j'ai donnés précédemment. Pour compléter ce que j'ai à dire sur les ordres romains, il me reste à parler de deux ordonnances employées, l'une pendant la République, l'autre durant cette époque impériale qui a doté la France de tous les édifices gallo-romains qui couvrent notre sol : le premier est l'ordre *toscan;* le second, l'ordre *composite.*


Fig. 13.— Fragments toscans.

9. — L'ordre *toscan* (fig. 13) est d'origine étrusque. Qu'il soit la reproduction abâtardie du dorique grec, ou que les Etrusques l'aient inventé, ce que permet de croire leur civilisation avancée, il n'en est pas moins vrai que la simplicité sévère de son style se trouva seule pendant longtemps en harmonie avec les mœurs austères de la république romaine. — La figure que nous donnons de l'ordre toscan est composée de fragments remontant à une haute antiquité.

10. — Mais, chose singulière, tandis que le plus simple des ordres

grecs avait encore paru trop riche à la Rome des premiers temps, le plus magnifique de ces ordres ne fut plus assez somptueux pour la Rome sensuelle et pervertie des empereurs. — Les Romains surchargèrent le corinthien d'une profusion d'ornements, indice d'une décadence, et on a donné le nom de *composite* à l'ordonnance qui fut le résultat du goût somptueux des Romains de la fin de l'Empire (fig. 14).

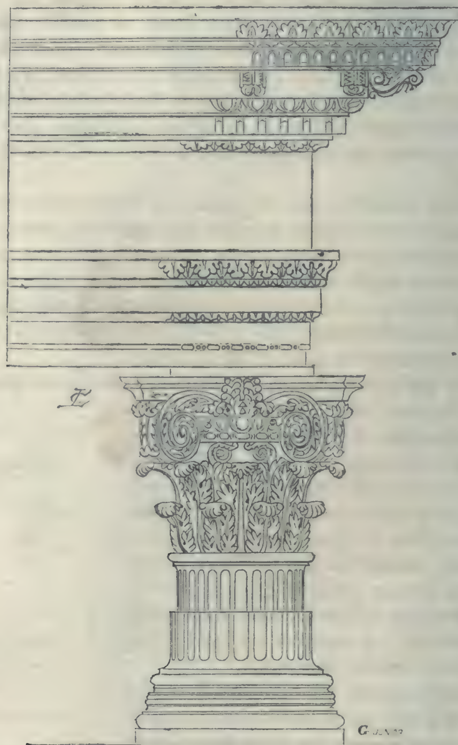


Fig. 14. — Ordre composite de l'arc de Titus, à Rome.

L'ordre composite se distingue surtout par son chapiteau dans lequel entrent deux rangs de feuilles et quatre grandes volutes ioniques qui soutiennent les angles du tailloir; cette alliance de l'ionique et du corinthien ne se fait sentir absolument que dans le chapiteau de cette

ordonnance toute romaine, qui a servi de type aux architectes modernes, dans la construction d'un grand nombre d'édifices.

Ce qu'on ne peut nier, c'est la richesse de la décoration de cette ordonnance, sœur de l'ordonnance corinthienne. Ce ne fut qu'à la Renaissance, au XVIe siècle, qu'on s'avisa d'en faire un ordre à part, dont on voulut voir le type dans l'arc de Titus, à Rome. Mais la différence essentielle avec l'ordre corinthien ne porte que sur les chapiteaux, et, de l'avis de tous les savants, la décoration d'un chapiteau ne peut constituer à elle seule un ordre spécial. D'ailleurs, les Romains eux-mêmes ont varié à l'infini l'ornementation des chapiteaux corinthiens. « Il en existe sur lesquels on voit agencés, au milieu de feuillages divers, des trophées, des génies, des aigles, des masques d'hommes et de bêtes, des dauphins et des bucrânes ou têtes de bœufs décharnées. Ce sont ces chapiteaux, ornés de figures réelles ou fantastiques, qui ont inspiré les architectes du moyen âge jusqu'à la fin du XIIe siècle [1]. »

11. — Ainsi que je l'ai dit plus haut, l'emploi de l'arcade devint le caractère dominant de l'architecture vraiment romaine (fig. 15), et telle fut l'immense extension donnée à ce nouveau principe que, dans les plus beaux monuments de Rome, les ordres, cet élément si caractéristique et si rationnel, devinrent souvent un objet de pure tradition qu'on employa sans but et sans nécessité. — Ce fut le premier pas qui signala la décadence de l'art romain et qui l'entraîna à abandonner les vrais principes. —Cette décadence, disons-le, fut encore moins signalée par l'emploi en lui-même des ressauts, des colonnes accouplées ou engagées, de petites colonnes entre les grandes, des frontons circulaires ou brisés, et d'autres combinaisons plus spécialement en usage au déclin de l'architecture romaine, que par l'arbitraire de cet emploi.— Dans l'origine, ces diverses combinaisons avaient pu être motivées; mais elles avaient fini par dégénérer en une imitation aveugle et en une reproduction sans motif.

Ainsi les Romains acceptèrent des Grecs leurs ordonnances architecturales, tout en entrant franchement dans la construction avec voûtes et arcades, et ce nouveau et fécond principe les conduisit, comme nous le verrons bientôt, aux plus grands résultats ; il leur permit de se servir de matériaux de petites dimensions, faciles à transporter, à élever, et de construire d'immenses voûtes, en harmonie par leur forme avec l'arcade.

12. — Mais, dans leurs monuments sacrés, les Romains ne changèrent presque rien à ce qu'ils avaient appris des Grecs, leurs maîtres, et l'architrave fut le principe des édifices religieux élevés à Rome et dans toutes les colonies romaines.

[1] Bâtissier.

Nous possédons sur notre sol des restes remarquables de plusieurs temples édifiés par les Romains au beau temps de leur domination dans la Gaule. Ces restes sont peut-être les mieux conservés de tous

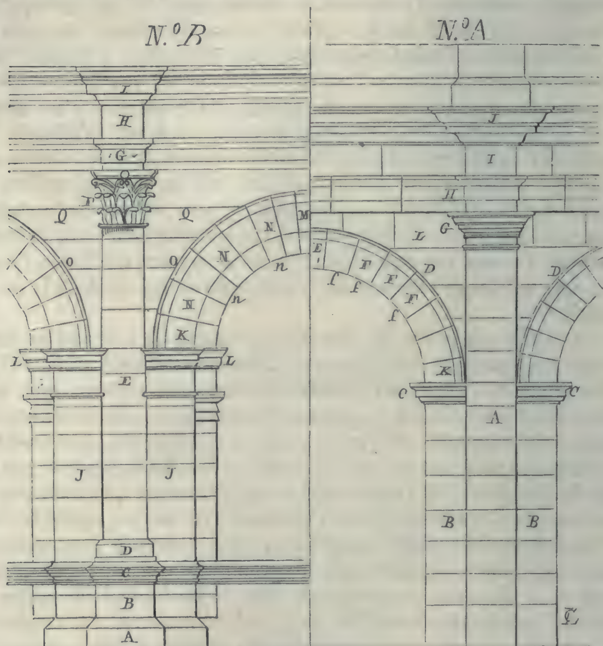


Fig. 15. — *A.* Arcade inférieure cintrée de l'amphithéâtre d'Arles.

A. Pilastre sans base. — B, B. Pieds-droits ou jambages. — C. Petite corniche ou imposte, recevant les retombées du plein-cintre. — D. Archivolte, ou bandeau mouluré qui décore l'arcade. — E. Clef ou agrafe de l'arcade. — F. Voussoirs, pierres taillées en forme de coin qui composent l'arc. — f, f. Intrados, ou faces internes des voussoirs. — G. Chapiteaux du pilastre. — H. Architrave (entablement). — I. Frise (entablement). — J. Corniche de l'entablement. — K. Premier voussoir qu'on appelle coussinet. — L. Tympan, espace triangulaire ou encoignure de l'arcade.

B. Arcade supérieure cintrée du même monument.

A, B, C. Piédestal. A, le socle, B, le dé, et C, la corniche. — D. Base de la colonne. — F. Fût de la colonne engagée en partie. — F. Chapiteau. — G. Architrave de l'entablement. — H. Frise. — I Corniche de l'entablement. — — J, J. Pieds-droits. — K. Coussinet de l'arcade. — L. Impostes des pieds-droits. — M Clef de l'arcade. — N. Voussoirs. — n, n. Intrados des voussoirs — O. Archivolte de l'arc. — Q. Tympan de l'arcade.

ceux qui couvrent le vaste territoire de l'empire, quoique, en général, les édifices religieux aient peu survécu aux dévastations des barbares et au zèle des premiers chrétiens. Cependant les monuments élevés en l'honneur des maîtres de Rome furent plus épargnés : le

temps et surtout l'ignorance des populations firent davantage pour détruire ces vieux témoins de la conquête romaine que les invasions des envahisseurs de l'Europe.

J'ai déjà indiqué, comme le plus ancien édifice romain, le temple de Vernègues, près d'Aix (fig. 16), et j'ai montré qu'il paraît marquer la transition de l'art grec à l'art romain. — Ce qu'il en reste aujourd'hui est fort peu de chose : un soubassement composé de belles et larges assises formant un carré long; quelques pans de murs debout; des débris ornés, des chapiteaux ruinés, qui montrent, plus que tous les autres restes, l'influence non balancée de l'art grec; tels sont les seuls fragments que nous possédions de l'architecture des Romains dans les premiers temps de leur séjour en Gaule.

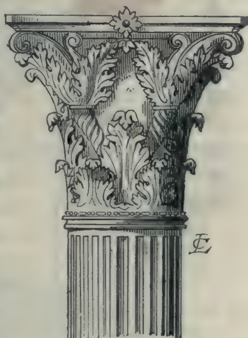


Fig. 16. — Chapiteau du temple grec de Vernègues (Bouches-du-Rhône).

13. — Les temples romains qui restent debout et dans un état remarquable de conservation, se trouvent à Vienne (Isère) et à Nîmes (Gard). — Le temple de Nîmes, connu sous le nom de Maison-Carrée, est conservé de telle sorte qu'on peut étudier sur ce magnifique modèle les édifices sacrés des Romains et des Grecs.

Le temple proprement dit chez ces deux peuples affectait, soit la forme rectangulaire, soit la forme circulaire; dans l'élévation du monument, les Grecs choisissaient de préférence les ordonnances dorique et ionique; les Romains, moins artistes mais plus magnifiques, préféraient l'ordre corinthien et leur ordre composite.

14. — Les grands temples s'élevaient ordinairement sur un terrain sacré que les Grecs et les Romains entouraient de murs; cette enceinte ou *péribole* était souvent ornée de statues, d'autels et d'autres monuments. — Généralement, le temple n'avait pas de substructions; chez les Grecs, il reposait sur un soubassement en maçonnerie possédant dans son pourtour un certain nombre de degrés; chez les Romains, ce soubassement présentait une plinthe, une base, un dé et une corniche, et se prolongeait en avant et des deux côtés de la façade, de manière à servir de supports à des groupes ou à des statues. Entre ces prolongements régnaient de larges escaliers qui précédaient ainsi l'entrée du temple.

L'édifice offrait dans son plan plusieurs divisions que je vais indiquer d'une manière générale, en priant mes lecteurs de vouloir bien jeter un coup d'œil sur le plan du temple de Nîmes, qui est joint à cette description (fig. 17.)

Après avoir gravi les marches A, qui mènent sur le soubassement, on rencontrait un *vestibule* ou *portique* B, plus ou moins vaste suivant la destination du monument. Ce portique était soutenu par des colonnes portant un entablement et un fronton qui formaient ainsi la façade du temple. Quelquefois un second vestibule était placé à l'autre extrémité du monument et donnait lieu à un portique semblable à celui de la façade.

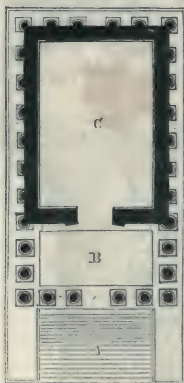


Fig. 17. — Plan du temple de Nîmes.

Sous le vestibule était l'entrée du temple proprement dit ou *cella* C, partie enfermée entre les quatre murs latéraux; c'est dans cet intérieur du temple qu'on plaçait la statue du dieu auquel l'édifice était consacré; l'autel des sacrifices était placé devant la divinité principale, car le temple pouvait être dédié à plusieurs dieux, et même les particuliers étaient autorisés à y placer, à leurs dépens, des statues de dieux ou de héros.

15. — Ordinairement, à droite et à gauche de la cella, régnait un portique couvert, formé par une colonnade et décorant ainsi les faces latérales du temple : c'était là le temple *périptère*. On comprend que l'ordonnance de la façade se répétait autour de la cella, de façon à l'environner d'un portique continu; et c'est sous ce portique que le peuple s'assemblait, les prêtres seuls ayant le droit de pénétrer dans le temple. — Quelquefois les colonnes latérales étaient engagées dans les murs latéraux de la cella; le temple alors était *pseudo-périptère* ou faux périptère.

Quelquefois les constructeurs grecs ou romains voulaient donner une grande richesse à l'ensemble extérieur du temple; ils l'entouraient alors d'une double colonnade formant une double galerie autour de la cella; dans ce cas, le temple était *diptère*. Enfin, suivant les dispositions des colonnes autour de la cella, suivant leur nombre sur la façade et la grandeur des entre-colonnements, le temple était rangé dans une classe ou genre qui avait ses dispositions et ses lois.

16. — La cella des temples de petites dimensions n'était éclairée que par la porte, et un toit en charpente la recouvrait. — Dans les grands temples, le milieu de la cella était éclairé par des jours de comble; du reste, tous les édifices sacrés venus jusqu'à nous ne présentent aucune couverture, et on n'est pas certain des procédés employés par les anciens pour éclairer leurs temples. J'ajouterai que les Grecs, qui employèrent toujours le bois pour couvrir leurs édifices, se servirent de l'assemblage de charpente appelé *ferme* et qu'ils inclinèrent très-peu leurs combles.

Quoi qu'il en soit, les monuments religieux des Grecs et des Romains étaient ornés intérieurement de peintures nombreuses et diverses, d'objets d'art qui faisaient des temples de véritables musées; « ce n'était pas seulement le sanctuaire des croyances du peuple, c'était aussi le sanctuaire de ses arts et de ses gloires nationales. »

17. — D'après ce qui précède, on a pu reconnaître que la Maison-Carrée est un temple pseudo-périptère, et qu'il n'a de vestibule que sur sa façade, ce qui caractérise le temple *prostyle*. Les dix colonnes corinthiennes isolées qui composent son portique, d'une grande élégance, soutiennent un fronton ayant de belles proportions en harmonie avec les autres parties de l'édifice.

Le temple de Nîmes (fig. 18), consacré aux petits-fils d'Auguste, a



Fig. 18. — Temple de Nîmes, dit Maison-Carrée.

été édifié l'an 754 de Rome, c'est-à-dire la première année de l'ère chrétienne, au moment où la décadence commençait à se faire sentir. Aussi retrouve-t-on dans ce monument l'ordonnance corinthienne enrichie d'une profusion d'ornements qu'accompagne, disons-le, un goût vraiment exquis. Les feuillages et les enroulements de la frise, les modillons et les moulures ornées de la corniche, sont d'une excellente exécution, et on comprend que Colbert ait voulu faire emporter pierre à pierre la Maison-Carrée, pour embellir les jardins de Versailles.

Longtemps enseveli sous les ruines des édifices voisins, le temple de Nîmes reparut mutilé, dans un état de délabrement tel qu'il était diffi-

cile de se rendre compte de ses beautés; enfin, en 1673, il devint l propriété des religieux Augustins, qui en firent une église et man quèrent d'en faire une ruine complète en le surchargeant d'une tro lourde couverture. Ce ne fut qu'en 1821 qu'on songea à conserve ce délicieux monument à l'admiration de tous; des travaux de restauration eurent lieu qui mirent à découvert l'enceinte sacrée, l péribole qui contenait le temple, et des fragments de colonnes, d chapiteaux et d'entablement d'un travail aussi remarquable que le détails du monument principal. Aujourd'hui la Maison-Carrée es isolée, entourée d'une grille et convertie en musée riche en antiquité romaines.

18. — La France possède à Vienne un autre temple de l'époque romaine, mais moins bien conservé que la Maison-Carrée de Nîmes. Il était dédié à Auguste et à Livie. Il a été élevé dans le genre périptère, sur plan rectangulaire, et sa cella est plus petite que ne pourrait le faire supposer la grandeur totale de l'édifice. Aujourd'hui, les entre-colonnements sont engagés dans une maçonnerie moderne, de sorte que l'enceinte intérieure a été agrandie. Quant à l'ordonnance générale, elle est corinthienne et rappelle beaucoup, par les feuillages aigus des chapiteaux, l'ornementation grecque. Un fait assez singulier c'est que les détails de l'entablement n'ont jamais été terminés; la façade postérieure seule offre un achèvement qui n'est même pas complet, et, sur les trois autres faces, l'ornementation est restée à l'état d'ébauche.

Pendant longtemps, le temple de Vienne a été considéré comme le prétoire de Ponce Pilate; et, après avoir servi successivement d'église, de salle de réunion et de tribunal de commerce, il renferme aujourd'hui un riche musée d'antiquités romaines, restes précieux qui donnent la plus haute idée de la grandeur du peuple-roi.

19. —Les temples de Nîmes et de Vienne ne sont pas les seuls monuments sacrés élevés par les Romains sur le sol de la Gaule. A Riez (Basses-Alpes), on voit quatre belles colonnes corinthiennes en granit, portant encore leurs chapiteaux et un entablement en marbre; on ignore quelle était la destination de ce temple dont les restes, presque dégradés, présentent des ornements d'un beau travail. Riez possède encore un petit temple circulaire, regardé par les habitants comme un panthéon; il offre deux espèces de constructions amalgamées avec adresse, et dont la plus récente enveloppe et protége la plus ancienne; on suppose que le temple de Riez était dédié à Vesta; il a longtemps servi de baptistère à l'église pontificale de la ville.

Près de Nantua (Ain), on voit les restes du temple d'Isernore, probablement consacré au dieu Mars. Les villes d'Autun, d'Arles, ont aussi conservé quelques débris de temples élevés sous la domination romaine; à Autun, une de nos plus antiques cités, se trouvent les

estes d'un temple bâti par Drusus et dédié à Janus, et une autre uine qui passe pour avoir été un temple de Minerve.

Telle a été la marche de l'architecture romaine, sous le rapport des léments purement architectoniques empruntés aux Grecs. Disons, n outre, que les objets d'art recueillis en Grèce ou en Sicile par les Romains, eurent une influence semblable sur la peinture et la sculpture décoratives.

20. — Je ne terminerai pas l'étude des monuments sacrés des Romains et des Grecs sans parler des *autels*, qui ont été découverts ans beaucoup de localités de France et qui offrent des sculptures, les bas-reliefs et des inscriptions fort intéressants à connaître.

Toutes les nations qui offrirent des sacrifices eurent des autels; l'abord bâtis en bois, bientôt en pierre et quelquefois même en métal, ls se ressentaient évidemment de l'état de civilisation des peuples qui es élevaient. Chez les Grecs et les Romains, les autels sont remarquables par le goût qui a présidé à leur exécution et à leur décoration; es formes le plus généralement adoptées étaient celles carrée et circulaire, et dépendaient, du reste, de leur destination, soit pour faire les libations, soit pour faire des sacrifices d'animaux vivants, soit enfin pour disposer les vases et les offrandes faites aux dieux.

A Rome comme en Grèce, les autels étaient élevés dans un bois sacré, devant la statue du dieu auquel il était dédié; sur les degrés, u pied du portique d'entrée d'un emple; dans les rues d'une ville, dossés à une maison; dans l'intérieur des habitations particulières; enfin dans les temples, comme je l'ai dit plus haut.



Fig. 19. — Autel à Tain (Drôme).

21. — Les autels antiques les mieux conservés que nous possédions se trouvent à Dié et à Tain, dans le département de la Drôme. Dans la première de ces deux villes, on en trouve cinq portant des inscriptions et des bas-reliefs, et à Tain un seul. Ce dernier autel a été trouvé sur une colline près de la ville et a été transporté sur la place principale de Tain (fig. 19). Il a, sans doute, appartenu à un temple romain. On y sacrifiait des taureaux; c'est pourquoi il est classé parmi les *tauroboles*. Sur sa face principale, on voit sculpté un crâne de bœuf, indiquant l'objet du sacrifice, et, sur une face latérale, on distingue le couteau du sacrificateur. Les tauroboles de Dié possèdent des ornements analogues.

22. — Plusieurs autels romains ont été trouvés à Paris, mais assez

mutilés. En 1711, lors de la reconstruction du maître-autel d Notre-Dame de Paris, on a découvert des fragments de bas-reliefs e de grosses pierres portant des inscriptions latines. Ces restes sont for curieux, à cause de la réunion des dieux gaulois et romains, « des dieu des vainqueurs et de ceux des vaincus. » Plus tard, en 1784, en travaillant au Palais-de-Justice, les ouvriers mirent au jour, avec plusieur restes antiques, un autel quadrangulaire décoré de quatre bas-relief représentant les divinités de l'Olympe païen.

Des inscriptions qui couvrent tous ces débris et d'autres trouvé sur les rives de la Seine, il résulte que, sous le règne de Tibère, u monument fut élevé à Jupiter par les *nautes* ou bateliers parisiens, l'extrémité orientale de la Cité, à l'endroit où s'élève aujourd'hu Notre-Dame[1]. On sait que ces nautes étaient les négociants faisant l commerce sur la Seine, et que c'est à leur activité que Paris a dû so développement à l'époque de l'occupation romaine.

Je terminerai en disant que beaucoup de nos musées de provinc possèdent des restes antiques provenant d'autels, bas-reliefs, ornements, inscriptions, et qu'il est surtout des villes du midi de la Franc qui sont visitées uniquement à cause de la quantité de ces fragment d'architecture, souvenirs d'une civilisation mère de la nôtre.

LIVRE IV

GAULE ROMAINE

(50 avant J. C. — Ve siècle après J. C.)

Monuments funéraires.

1. — L'histoire nous prouve que partout, et dans tous les temps, le culte des morts a été consacré par la religion, la morale et les lois. Depuis les pyramides d'Égypte jusqu'à l'élévation en terre qui marque la tombe du sauvage, tout nous retrace le passage de ceux qui nous ont précédés. — Chez tous les peuples de l'antiquité, les tombeaux

[1] On peut voir ces fragments, soit au musée de Cluny, soit à la Bibliothèque impériale, ou dans la galerie des Antiques, au Louvre.

urent regardés comme monuments sacrés, et le respect qui entourait es sépultures suffisait seul pour les mettre à l'abri de l'insulte et de la rofanation.

Les plus anciens tombeaux qu'on connaisse sont très-simples; ils nt la forme de *tumulus* en terre, tels que nous en avons vus chez les aulois [1]. Cette sépulture primitive fut rendue plus permanente par ar l'emploi de pierres taillées; et alors parurent les pyramides, contructions solides, véritables monuments qui purent défier les ravages les hommes et du temps. — Cette forme pyramidale (ou conique) fut, our ainsi dire, sacramentelle dans toute l'antiquité, parce qu'elle fut a plus simple et la plus naturelle pour exprimer l'unique pensée qui résidait à l'érection d'un tombeau.

2. — Mais, au fur et à mesure que les nations se policèrent, les ombes se recouvrirent d'un *cippe*, sorte de pilier de bois ou de pierre, ylindrique ou carré, sur lequel une inscription rappelait les noms et es titres du défunt.



Fig. 20. — Cippes antiques.

Bientôt le luxe se mêla à ces commémorations, et les tombeaux levinrent des monuments où l'architecture et la sculpture déployèrent le grandes perfections. Ce luxe alla même si loin, en Grèce et à Rome, qu'à diverses époques les magistrats furent obligés de réprimer par des lois ces excès de la vanité humaine.

Toutes les nations de l'antiquité, Hindous, Perses, Égyptiens, Grecs, Romains, ont laissé de superbes modèles de monuments sépulcraux, et chez eux, les funérailles étaient des cérémonies sacrées qui s'accompagnaient d'usages particuliers, selon leurs croyances et leurs dogmes.

[1] Voyez Livre Ier, § 16, p. 10.

— Toutes ces nations brûlèrent leurs morts, mais ce ne fut une coutume absolue chez aucune d'elles.

3. — Dans les premiers temps de Rome, on enterra simplement les cadavres; plus tard, les Romains qui prirent tant de choses aux Grecs, en reçurent l'usage de les brûler, usage qui s'étendit dans presque tout l'empire et qui se perpétua jusqu'au IVe siècle de l'ère chrétienne.

4. — Les cendres des morts étaient recueillies pieusement dans des *urnes* ou des *coffrets*, faits de matières diverses et affectant des formes très-variées. — On les confiait à la terre, ou bien on les plaçait dans un cippe ou dans un monument.

Les urnes d'une même famille étaient ordinairement déposées dans une chambre sépulcrale dont les murs intérieurs étaient percés de plusieurs étages de petites niches cintrées; dans chacune d'elles, on plaçait et on scellait une ou plusieurs urnes. En avant de la niche, des inscriptions gravées ou attachées indiquaient les noms et les qualités du défunt.

Quand la personne était morte loin de son pays ou n'avait pas reçu les honneurs de la sépulture, on lui élevait un *cénotaphe*, tombeau vide, qui portait les mêmes ornements que les autres monuments sépulcraux.

5. — Quoique les Romains n'aient possédé aucune règle fixe pour l'érection des tombeaux, il les rangeaient cependant en deux classes bien distinctes : les *sépulcres*, renfermant les cendres funéraires, et les *monuments*, édifices consacrés, sans aucune cérémonie funèbre, à la mémoire des personnes, en sorte que le même mort pouvait avoir plusieurs monuments dans des lieux différents. Naturellement, il y avait dans la construction et les détails de ces deux espèces de tombeaux de grandes différences, suivant la richesse de la famille et le goût de l'architecte.

6. — Quand le mort ne devait pas être brûlé, il était placé dans un *cercueil* ou *sarcophage* en terre cuite, en maçonnerie, en pierre ou en métal, puis livré à la terre, dans un champ consacré; une pierre tumulaire, un cippe, ou un monument recouvrait la tombe. Cet usage s'est perpétué avec le christianisme, et nos cimetières nous offrent à peu près le même aspect que ceux des Romains. — Ces nécropoles étaient toujours situées au dehors des villes, et aucun tombeau ne pouvait s'élever dans leur enceinte. — L'infraction à cette loi, strictement observée à Rome, n'était permise qu'en faveur de grands hommes, de héros ou de fondateurs de ville.

7. — L'usage que nous avons conservé de meubler les tombeaux était commun à beaucoup de peuples de l'antiquité : les Romains le reçurent des Grecs. On trouve dans leurs monuments funéraires des figurines de bronze, d'or ou de terre cuite; des ustensiles, des armes, des instruments ou des symboles de la profession du mort, des bassins

pour les lustrations, des brasiers pour brûler les parfums, des candélabres et des miroirs de bronze, simulant dans la tombe la présence de la lumière éternelle.

Mais ce qu'on y rencontre surtout, ce sont des vases et des urnes servant à contenir les cendres ou à renfermer des parfums ou des liquides. Beaucoup de ces vases ne sont placés dans les tombeaux que comme objets d'art. — Ainsi les monuments funéraires des Romains nous montrent l'image de tous les usages et de toutes les conditions de la vie. « Les hommes reposaient avec leurs armes, les femmes avec leurs bijoux, les enfants avec leurs jouets, tous les états avec les instruments qui leur sont propres, chaque individu avec les symboles ou les simulacres de la religion. »

8. — Toutes les cités de la Gaule romaine possédaient des champs consacrés aux sépultures et des monuments érigés le long des voies extérieures conduisant à leurs portes. — On a retrouvé, dans beaucoup de localités, l'emplacement de ces cimetières, et près de nos villes antiques s'élèvent encore des tombeaux dont quelques-uns sont remarquables.

9. — Ces restes précieux, d'une époque déjà reculée, ont été explorés, et on a mis au jour un grand nombre de cippes, de sarcophages, d'urnes cinéraires et même des débris d'ossements. — Ainsi, à Paris, des découvertes successives faites sur le plateau de Sainte-Geneviève et sur son revers oriental prouvent que ce vaste espace était consacré aux sépultures ; près d'Autun, on voit un grand emplacement appelé le *Champ de urnes*, parce qu'on y a trouvé une grande quantité de vases funéraires ; près d'Arles existe le cimetière antique le plus curieux qu'on connaisse ; il est appelé plaine ou champ des *Aliscamps* (corruption du nom de Champs-Elysées) ; la terre est encore jonchée de tombes antiques ; malheureusement tous ces sarcophages, tous ces précieux restes sont emportés par les habitants qui les emploient à toutes sortes d'usages domestiques qui détruisent peu à peu les ornements et les bas-reliefs dont ils sont couverts.

10. — La France est assez riche en tombeaux antiques élevés à l'époque où l'occupation romaine en Gaule, solidement établie, permit aux fortunes de s'accroître et au luxe de contribuer à la décoration des monuments sépulcraux. — C'est encore dans le midi de la France qu'on trouve les tombeaux romains les plus remarquables et les mieux conservés. — Cependant, dans la cathédrale de Reims, on voit un tombeau en marbre de grandes dimensions dont la face principale est ornée d'un bas-relief fort beau ; ce monument a été élevé à Jovinus, Rémois, qui fut consul romain au IVe siècle. — Près du Champ de urnes, à Autun, se trouve aussi la pyramide de Couart, amas de pierres carrées n'offrant plus qu'une masse informe de cinq ou six mètres de hauteur.

11. — Il nous faut descendre le Rhône pour voir les tombeaux le plus importants qui soit restés debout. Près de Vienne, ville que nou avons déjà visitée, on trouve un monument bien conservé, appel *Tombeau de Pilate*, et qui rappelle le nom du fameux gouverneur d Judée, qu'une tradition populaire fait mourir à Vienne (fig. 21). C'es un petit monument quadrangulaire, orné de quatre arcades décorée



Fig. 21. — Tombeau de Pilate, près Vienne.

de piliers et de colonnes portant un entablement complet. — Une voûte solidement construite couvre l'édifice et supporte une pyramide quadrangulaire qui donne au monument une hauteur totale de quatorze ou quinze mètres. — Je ferai remarquer, dans ce reste très-curieux de l'art antique, l'alliance des formes architecturale et pyra-

nidale, en rappelant que le cône et la pyramide furent consacrés par es Romains « comme de nature à bien exprimer la pensée de durée qui doit accompagner une sépulture. »

12. — Continuons à descendre le Rhône; nous trouvons à Vaison, près d'Orange (Vaucluse), un vaste tombeau avec des bas-reliefs représentant quelques-uns des travaux d'Hercule.

A Saint-Remi, l'antique *Glanum*, s'élève un magnifique mausolée portant une inscription qui indique un monument de la piété filiale (fig. 22). Il se compose de trois parties superposées. La base est qua-

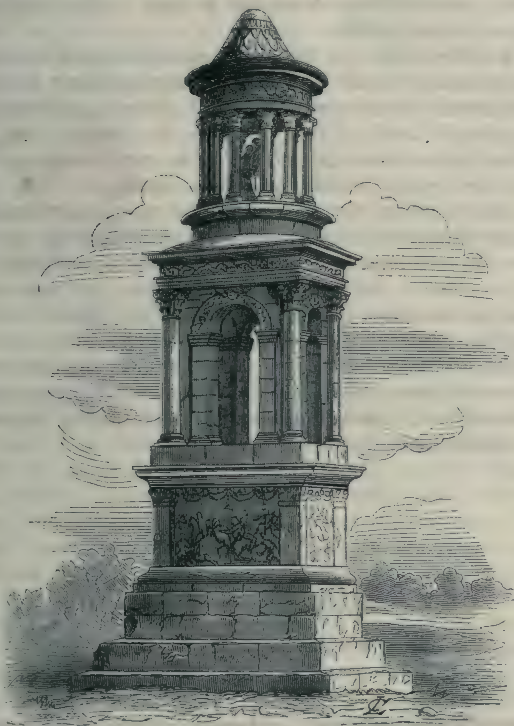


Fig. 22. — Tombeau de Saint-Remi.

drangulaire, élevée sur deux gradins et ornée aux angles de pilastres reliés par des guirlandes; entre ces pilastres et sur les quatre faces sont sculptés des bas-reliefs d'une remarquable exécution, représentant des

combats. — Sur cette base s'élève le corps de l'édifice, petit monu ment carré, percé d'une arcade sur chaque face et orné à ses angle de quatre colonnes corinthiennes engagées et portant un entablemen richement ornementé; dans la frise se trouve une inscription illisibl depuis longtemps. Enfin la partie supérieure se compose d'une petit rotonde soutenue par dix colonnes cannelées dont les chapiteaux son d'un goût exquis. — Au milieu de ces colonnes sont deux statue assez bien conservées. — Cette rotonde est surmontée d'un toit conique orné d'imbrications en forme d'écailles, et couvrant tout l'édifice.

Ce monument, dans lequel on reconnaît le goût et la main d'u artiste grec, est édifié avec beaucoup de soin, et les détails en son exécutés avec un art parfait.

13. — La ville d'Aix, en Provence, possédait aussi des tombeau remarquables consacrés à la famille de Sextius fondateur de la ville. — Malheureusement ces monuments ont été détruits pour l'agrandissement du palais de la ville d'Aix. Au village de Cabasse (Var), on voit un tombeau bien conservé adossé à l'église; une inscription indique qu'il a été élevé par la famille d'un noble romain.

14. — Mais tous les tombeaux antiques que nous possédons ne sont pas des monuments d'architecture comme ceux que je viens de décrire. — Il y a dans nos musées de province et dans celui des Antiques, au Louvre, des monuments sépulcraux qui sont seulement des cippes plus ou moins ornés. — C'est surtout dans le midi de la France qu'on rencontre les collections les plus riches en tombes romaines du genre des cippes; on le comprendra facilement, en sachant que ces édifices étaient faits d'avance et vendus pour être placés dans les cimetières : l'inscription seule restait à mettre. Aujourd'hui, nous n'en faisons pas autrement.

LIVRE V

GAULE ROMAINE

(50 ans avant J. C. — v[e] siècle après J. C.)

Monuments d'utilité publique. — Routes, camps, ponts, enceintes et portes de ville, arcs triomphaux.

1. — En parlant des monuments sacrés élevés par les Romains, j'ai essayé de montrer combien ce peuple doit au génie architectural des Grecs, auxquels il a pris le principe des surfaces verticales et

horizontales (la colonne et la plate-bande), les dispositions générales et les ordres. J'ai commencé par l'étude de l'architecture religieuse, parce qu'il était nécessaire d'établir ce que les Romains ont emprunté à leurs maîtres et ce qui fait leur génie propre comme constructeurs.

J'ai dit précédemment que l'architecture romaine part d'un principe complétement différent de celui de l'architecture des Grecs. Chez ces derniers, l'art et la construction sont étroitement unis, ne font qu'un; chez les premiers, il y a d'abord la construction, la structure, qui a pour élément principal la voûte, l'arc, la ligne courbe enfin; il y a ensuite la forme, souvent indépendante de la construction, empruntée à l'art grec et qui n'est plus qu'une décoration.

2. — Ce n'est donc pas dans les édifices sacrés qu'il faut voir l'art monumental vraiment romain, mais bien dans les monuments d'utilité publique, tels que voies, ponts, aqueducs, thermes, amphithéâtres, etc., etc.

C'est dans ces constructions, où le système des voûtes développa différents genres de mérite, que nous devons chercher les points les plus saillants qui distinguent l'architecture romaine. La France nous offrira pour cette étude de magnifiques modèles; car c'est peut-être la seule province de l'empire qui ait conservé le plus de monuments de tous genres.

3. — A l'époque de la conquête des Gaules, César, occupé à étouffer les révoltes sans cesse renaissantes, n'eut guère le loisir d'élever des monuments durables, bien que les populations, éblouies par l'éclat de son nom, lui aient attribué une foule de nos anciens édifices.

La première chose que fit le vainqueur fut d'établir des *camps*, pour conserver et étendre la conquête : quoique intéressants pour l'historien, ils ne nous offrent aucun élément essentiel pour l'étude qui nous occupe; cependant nous ne pouvons les passer sous silence.

Quoiqu'il ne nous reste à peu près que les emplacements des camps établis par les légions romaines, on peut cependant reconnaître que leur enceinte était généralement quadrangulaire, avec quatre portes percées au milieu de chacun des côtés. La porte principale, appelée *prétorienne*, était en face de la demeure (*prætorium*) du chef des légions. Les officiers, comme les soldats, étaient logés dans des cabanes construites en terre, en bois et quelquefois même en brique.

Quant à l'assiette du camp, les officiers chargés de la choisir, la plaçaient toujours sur un terrain en pente douce, exposé au midi et près d'un cours d'eau ou sur des hauteurs dominant les contrées voisines.

La tradition attribue à César tous les vestiges de camps antiques qu'on découvre souvent dans notre pays; il est inutile de dire qu'il ne peut y avoir que peu de restes des camps élevés par le vain-

queur des Gaules. Presque tous les camps à demeure, *castra stra-tiva*, ont dû être établis quand Rome eut à lutter contre le torrent des barbares qui inondèrent partiellement l'empire, c'est-à-dire du IIe au Ve siècle.

4. — Les plus beaux vestiges de camps romains que nous possédions se voient dans le département de la Somme, particulièrement à Picquigny, où l'on reconnaît encore parfaitement l'enceinte de fossés larges et profonds qui défendaient le *castellum*, château. Dans beaucoup d'autres endroits, à Hohenbourg (Bas-Rhin), à Morey (Haute-Saône), à Saint-Thibery (Hérault), à Longwy (Moselle), dans les les départements de l'Aisne, de la Dordogne, de l'Eure, de la Loire-Inférieure, de la Haute-Marne, etc., se dessinent encore des camps retranchés, quelques-uns avec leur enceinte et leurs fossés, d'autres n'ayant plus que ces derniers, presque tous bouleversés par les fouilles qui ont amené la découverte d'un grand nombre de médailles des différentes époques de l'empire, des débris d'armes, des agrafes, des anneaux, des fragments de poteries, qui enrichissent aujourd'hui nos musées et nos collections.

Mais la forteresse romaine qui a le mieux résisté à la destruction est le *Castellum* de Jublains, dans le département de la Mayenne (fig. 23.)

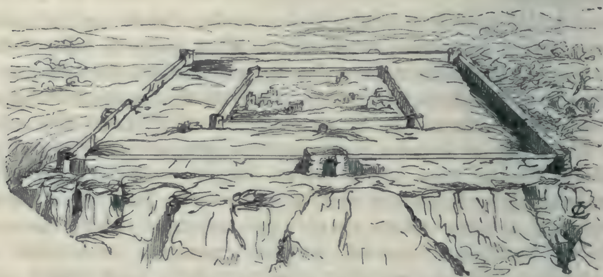


Fig. 23. — *Castellum* de Jublains.

Jublains, l'antique *Neodunum*, capitale des Aulerkes-Diablintes, était défendue par un camp retranché de forme quadrangulaire. La muraille qui l'entourait est encore haute de près de 3 mètres; aux quatre angles de l'enceinte s'élèvent encore des tours, et trois côtés seulement, ceux du nord, de l'est et de l'ouest sont garnis de tours défensives; le côté du midi est sur une pente et présente une seule tour de forme carrée.

Au centre de cette première enceinte se trouvent les débris d'une autre fortification quadrangulaire, de dimensions moitié moindres,

dont les décombres sont presque cachés par un bois taillis; cette forteresse centrale présentait aussi quatre tours à ses angles et devait contenir le logement du chef du camp.

5. — Mais si les camps romains ne nous présentent rien d'utile pour notre art monumental, il n'en est pas de même des *routes* ou *voies* qui méritent une attention particulière.

C'est dans ce genre de constructions, répondant à un besoin impérieux et général, que les Romains, on peut le dire, n'ont jamais été surpassés. Ils donnèrent à ces travaux de première utilité un cachet de grandeur et de solidité qu'on ne retrouve dans aucune construction antique.

Presque toutes les provinces de la France possèdent des débris de voies romaines, et même quelques-unes de nos grandes routes suivent encore leur tracé.

Disons-le tout d'abord, les voies romaines étaient des routes militaires; elles faisaient communiquer les grands centres entre eux, plus tard elles traversèrent et aboutirent souvent à des bourgades et à des villages, en sorte que la Gaule fut couverte d'un vaste réseau de voies de communication.

Les plus grandes de ces voies, qu'on appelait *consulaires*, suivaient en général une ligne droite, et le plus ordinairement s'établissaient sur les plateaux, dans les plaines ou à mi-côte des montagnes, afin d'éviter les terrains bas et marécageux. Le plus souvent elles étaient étroites, 7 à 10 mètres de largeur, et se faisaient remarquer par leur forme bombée. Voici, du reste, sommairement pour qu'on puisse faire la comparaison avec nos routes modernes, comment les Romains construisaient leurs voies militaires qui, partant des colonies méditerranéennes, parcouraient la Gaule dans tous les sens.

Deux fossés parallèles marquaient d'abord la largeur de la route; entre ces deux sillons on èxcavait jusqu'au sol résistant, et le vide était comblé par un empierrement solide, battu longtemps et plusieurs fois avec de lourdes masses. Cette première couche bien établie, on lui en superposait une seconde, composée de pierres noyées dans du mortier.

Un troisième lit recouvrait ces deux premiers : il était formé d'un mélange de chaux, de briques et de tuiles concassées, et de terre franche, bien battues ensemble. C'est sur cette dernière couche qu'on mettait le pavé, composé de cailloux ou de pierres calcaires de petite dimension, comme on en voit dans le nord de la France; ou bien il était fait de larges pierres irrégulières, quelquefois taillées, en granit, en basalte ou en pierres dures, selon les pays.

Quand la chaussée était ainsi construite, on lui donnait une surface bombée, afin de faciliter l'écoulement des eaux, et de chaque côté on élevait des accotements, sortes de trottoirs soutenus par des murs en

maçonnerie, surtout dans les pays plats, où leur exhaussement les faisait ressembler à une large muraille élevée quelquefois de plusieurs mètres au-dessus du sol.

Ce ne sont là évidemment que des généralités sur la construction des grandes voies romaines; il est certain que leur perfection était toujours en rapport avec les communications qu'elles établissaient.

6. — Le gouvernement des empereurs regardait l'établissement des voies comme un travail capital et y consacrait des sommes énormes; les légions et les populations des provinces conquises étaient employées à construire et à entretenir les routes, et c'était un emploi très-recherché par les patriciens romains que celui qui consistait à élever et à veiller à l'entretien des voies publiques : cette charge était considérée comme une haute dignité.

C'est sous le règne d'Auguste que les provinces de l'empire furent dotées de communications faciles. Agrippa construisit celles dont la Gaule fut sillonnée. Il fit partir de Lyon, dont Auguste avait fait le centre de l'administration impériale, quatre grande voies consulaires allant à l'océan Atlantique, en traversant l'Auvergne; au Rhin, près de son confluent avec la Meuse; à la Manche par la Picardie; à Marseille et sur les rivages de la Méditerranée. Ces quatre voies principales se ramifiaient pour relier les villes et les bourgs, de façon à envelopper la Gaule dans un immense réseau de chemins.

7. — Ce vaste système fut toujours entretenu par les empereurs, et surtout par Vespasien et Trajan. Mais quand l'empire inclina vers sa chute, les routes, dans les provinces principalement abandonnées à la destruction, étaient dans un tel état de délabrement au VI[e] siècle, que, suivant la tradition, la reine Brunehaut les fit réparer dans beaucoup de localités; c'est pour cela que ces anciennes voies portent le nom de *chemins* ou *chaussées de Brunehaut.*

Le nom de César se trouve aussi, et plus souvent même, donné à un grand nombre de voies romaines qui existent encore : ce sont toutes des *chemins de César*, des *pavés de César*, etc., etc.

8. — Les voies militaires des Romains étaient divisées par des bornes ou petites colonnes rondes ou carrées, placées de mille en mille[1] pas, et qui, à raison de leur usage, s'appelaient *bornes* ou *colonnes milliaires.*

Elles ne dépassaient pas 2 à 3 mètres d'élévation, et elles portaient une inscription marquant la distance d'une ville à l'autre comme celles qui bordent nos routes; quelquefois on y gravait le nom des consuls et des empereurs qui avaient fait construire ou réparer la voie. — On a réuni un grand nombre de bornes milliaires dans nos musées de province; quelques-unes sont encore debout au milieu

[1] Le mille romain équivalait à environ 1482 mètres.

des champs, et on ne peut contester leur importance au point de vue de la géographie de la Gaule.

En dehors de l'enceinte des villes, les voies romaines présentaient un aspect imposant, si l'on on en juge par ce qu'on voit encore aux portes de Rome, de Pompéi et d'autres cités antiques de l'Italie. De chaque côté de la route s'élevaient des édifices de tous genres, surtout des tombeaux. Sous le rapport architectural, ces monuments commémoratifs donnent aux Romains une place importante dans la construction de ce genre d'édifices. — On peut, du reste, voir dans les tombeaux romains le trait d'union entre l'art grec et l'art romain.

9. — En avançant dans la grande période de l'art romain en Gaule, j'insiste encore sur la différence caractéristique qui existe entre les deux architectures grecque et romaine, à savoir, que les ordres inventés par les Grecs étaient la structure même, tandis que les Romains n'ont vu dans les ordres qu'une décoration pouvant être supprimée sans altérer la structure de l'édifice.

10. — Cependant les Romains, doués d'un esprit essentiellement pratique, reconnurent souvent qu'ils faussaient l'emploi des ordonnances grecques ; aussi, dans les monuments qui leur appartiennent en propre, ils engagèrent les ordres dans la construction, c'est-à-dire qu'ils employèrent les colonnes, non comme soutiens, mais comme de véritables contre-forts, tout en obtenant une décoration. Ils allèrent même plus loin : quand ils eurent à bâtir des monuments élevés de plusieurs étages, ils superposèrent les ordres engagés, en plaçant le dorique sur le toscan, l'ionique sur le dorique, etc.

Le système des voûtes, il faut bien le dire, se prêtait parfaitement à cet emploi des ordres, en imposant aux architectes romains des plans tout différents de ceux adoptés par les architectes grecs. Ainsi, dans les constructions romaines, il ne faut pas chercher des murs soutenant l'édifice, mais bien des piles épaisses, formant des points d'appui résistants, sur lesquels retombent tout le poids des voûtes et des parties supérieures. Quant aux murs, ils n'avaient rien à porter et ne demandaient par conséquent aucune force. La construction des voûtes ne pouvant se faire qu'à l'aide de combinaisons de charpente plus ou moins compliquées faisant l'office d'un moule, il est permis de penser que les Romains furent d'habiles charpentiers. L'érection de leurs voûtes hémisphériques, de leurs voûtes d'arête nécessita en effet une étude spéciale de l'assemblage des pièces de bois, et ils durent se servir d'autant plus de cette matière première qu'ils la trouvèrent à profusion dans les immenses forêts qui couvraient le sol des Gaules.

Ce n'est que lorsque la bâtisse était élevée en pierres appareillées ou en blocage, que l'architecte, ayant satisfait à son programme, songeait à orner sa construction. Pour cela, il empruntait les ordres

grecs modifiés par lui, et en décorait son monument intérieurement et extérieurement.

11. — Dans tous les édifices répondant à un besoin d'utilité générale, le Romain était ingénieux, fécond dans la construction : la combinaison des voûtes, la composition des plans, l'agencement des parties, attiraient tout d'abord son attention; chaque monument, pour lui, devait prendre une forme, expression véritable du besoin. Quant à la décoration, elle n'influait pas sur la masse imposée par son programme; pourvu qu'elle fût riche, magnifique d'ensemble, c'est tout ce qu'il voulait, car il était bien loin de posséder le goût pur et délicat des Grecs.

La construction des routes fut, comme je l'ai dit précédemment, le premier travail d'utilité publique que les Romains exécutèrent sur le sol de la Gaule; ce travail fut complété par l'érection des *ponts* jetés sur les fleuves, sur les rivières, sur les torrents, pour relier les voies militaires qui y aboutissaient.

12. — Les anciens ne connurent pas l'art de construire les ponts en pierre ; ils n'employèrent que le bois pour ce genre de construction ; c'est ce qui explique comment l'histoire, qui nous a conservé d'ailleurs des descriptions si étonnantes des monuments de l'antiquité, garde sur l'érection des ponts un silence absolu.

C'est aux Romains qu'on attribue, sinon l'invention des ponts en pierre, au moins le mérite d'avoir les premiers donné de la solidité et plus tard de la magnificence à leurs travaux en ce genre. S'ils excellèrent dans l'érection de ces monuments, et s'ils arrivèrent à ce degré de grandeur, de hardiesse et de solidité, c'est grâce à l'introduction du principe de la voûte, de l'arc, qui leur permit de franchir de grands espaces, en reportant sur des piles ou culées, toutes les pressions des parties supérieures de l'édifice.

Avant le XII[e] siècle de notre ère, la Gaule, l'Espagne, possédaient un certain nombre de ponts en pierre élevés par les Romains, et qui sont venus jusqu'à nous, quelques-uns parfaitement conservés, la plupart en ruines, mais témoignant par leurs masses imposantes du génie architectural du peuple-roi.

13. — La France est riche en monuments de ce genre ; quelques-uns sont encore en assez bon état pour remplir l'usage auquel ils étaient destinés. C'est toujours dans le sud qu'on trouve ces magnifiques témoins de la longue domination romaine dans notre pays.

14. — A Vaison (Vaucluse), on voit un pont d'une seule arche, jeté sur l'Ouvèze, et des débris de beaux quais encaissant le cours d'eau. Dans le département de l'Hérault, il existe à Saint-Thibery les ruines d'un pont de trois arches qui est d'origine romaine, et dans celui des Basses-Alpes il y a des restes de ponts plus étendus.

Le plus remarquable des ponts romains est celui de Sommières

(Gard), qui traverse la Vidourle. Il avait dix-sept arches et laissait passer la voie militaire qui allait de Nîmes à Luteva (Lodève). Aujourd'hui, les eaux de la rivière ne coulent plus que sous huit arches, la ville ayant envahi le reste. On suppose qu'il a été construit sous le règne de Tibère, qui fut, comme on le sait, un des empereurs qui s'occupèrent le plus d'établir et de réparer les routes du midi de la Gaule.

15. — A Saint-Chamas (Bouches-du-Rhône) se trouve un pont romain d'une seule arche qui franchit la petite rivière de Touloubre. — Autrefois il s'appelait pont Flavian (fig. 24), dénomination qui a été remplacée depuis très-longtemps par celle de pont Surian, nom d'une ancienne famille du pays. Cette construction est faite de gros quartiers de pierre, et le cintre, de près de douze mètres de diamètre, a ses culées appuyées contre deux rochers.



Fig. 24. — Pont de Saint-Chamas.

Ce qu'offre de remarquable ce solide monument, ce sont deux arcs de triomphe s'élevant à chacune de ses extrémités. Ils sont tous les deux ornés de pilastres corinthiens, et la frise qui les surmonte est décorée, au-dessus des chapiteaux, d'un aigle parfaitement sculpté, et au-dessus de l'arc, de rinceaux et d'enroulements avec une inscription. La corniche porte, dans l'axe des pilastres, deux lions sculptés en relief. L'inscription de la frise indique que ce pont a été construit d'après les ordres de Donucius Flavos, prêtre de Rome ou d'Auguste. Quoi qu'il en soit, le caractère des ornements, des chapiteaux et des moulures de ces deux arcs peut parfaitement faire attribuer l'exécution de ce monument à la meilleure époque de l'architecture romaine dans les Gaules.

16. — Les voies romaines, avant de franchir l'enceinte des villes, aboutissaient à des *portes* faisant partie de l'enceinte fortifiée qui

défendaient les places principales de la Gaule romaine. Cette enceinte était une des premières constructions élevées par les Romains, quand ils fondaient une cité. Elle se composait d'une muraille plus ou moins haute, plus ou moins épaisse, surmontée d'un chemin de ronde et garnie de créneaux. Des tours flanquaient l'enceinte de distance en distance, et les portes s'ouvraient généralement entre deux de ces tours, afin d'en faciliter la défense. Le passage d'une tour à une autre formait toujours au-dessus de l'arcade ou des arcades de la porte une galerie pleine ou à jour, donnant lieu à une décoration monumentale. Cet emploi des tours rondes ou carrées était général dans les constructions militaires des Romains, et Vegèce[1] le recommande toutes les fois qu'on doit élever l'enceinte d'une cité.

Les enceintes fortifiées de la Gaule furent construites ou reconstruites vers la fin de l'ère impériale, lorsque les invasions des barbares devinrent plus audacieuses et les dangers plus imminents.

17. — On trouve en France un grand nombre de ruines de fortifications antiques, à Tours, à Orléans, à Senlis, au Mans (fig. 25), à Langres, à Beauvais, à Bordeaux, etc., débris qui témoignent du soin des Romains pour fortifier leurs cités; du reste, conquérants par système et par caractère, ils ont dû faire une étude approfondie de l'attaque et de la défense des places.

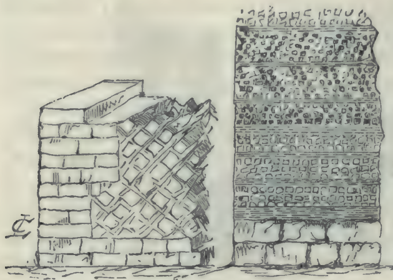


Fig. 25.— Murailles romaine du Mans.

Quant aux portes qui nous viennent de l'époque romaine, elles présentent encore aujourd'hui un aspect imposant. C'est surtout à Autun et à Nîmes qu'il faut les chercher.

Nîmes, l'antique *Nemausus*, capitale des Arékomites, la rivale de Marseille, fut embellie dès les premiers temps de l'empire; Auguste s'était plu à en faire une des plus belles cités de la Gaule romaine. Son ancienne enceinte a laissé des restes assez considérables; le plus apparent est la tour Magne, immense tour qui occupe le sommet d'une colline, tout près de la ville actuelle et d'une source à laquelle Nîmes doit peut-être sa fondation. Quant à la muraille qui enveloppait Nemausus, elle fut élevée par Auguste, ainsi que le prouve une inscription gravée sur une des portes. Ce qu'il en reste montre que

[1] Écrivain militaire latin, qui florissait vers la fin du IVe siècle. Son *Traité de l'art militaire,* dédié à l'empereur Valentinien II, est regardé comme un extrait des ouvrages qui existaient de son temps sur l'art de la guerre.

cette enceinte devait avoir une hauteur moyenne de dix mètres au-dessus du sol dont elle suivait les pentes; que son épaisseur variait de deux à trois mètres et que l'appareil était la pierre de taille, les moellons cimentés faisant parement en assises régulières à un blocage de petites pierres et de ciment formant une masse d'une dureté extraordinaire.

Deux portes assez bien conservées se voient encore à Nîmes; l'une, la *porte de France* (fig. 26), flanquée de tours rondes aujourd'hui

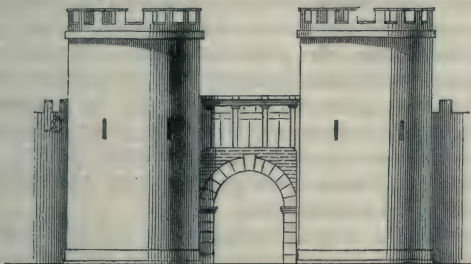


Fig. 26. — Restauration de la Porte de France.

presque détruites, présentait un arc de plus de quatre mètres d'ouverture, surmonté d'une galerie pleine décorée de pilastres doriques; l'autre, la *porte d'Auguste*, avait quatre ouvertures, deux grandes et deux petites, et contrastait avec la première par la richesse de sa décoration; elle a, du reste, beaucoup d'analogie avec une des portes d'Autun dont je vais parler.

18.— Autun (Saône-et-Loire) est une de nos plus antiques cités; on suppose que sa fondation précéda celle de Rome. Pendant l'indépendance des Gaules, elle était capitale des Éduens, sous le nom de Bibracte. Quand César y entra, c'était une ville dans toute sa splendeur; il la détruisit en partie pour la punir de sa résistance. Auguste s'arrêta aussi à Autun et ordonna la construction de nombreux édifices. Bibracte, par reconnaissance, changea son nom en celui d'Augustodunum, d'où est venu, par corruption, le nom moderne d'Autun.

L'enceinte de cette ville était protégée par plus de quarante tours; ses murs, dont il reste à peine quelques traces, étaient construits en granit et offraient, quant à leur construction, beaucoup de rapports avec ceux de Nîmes.

Deux portes subsistent encore; elles sont presque pareilles, et, quoique aucune inscription ne donne l'époque de leur érection, on s'accorde généralement à en rapporter l'exécution au règne d'Auguste.

La *porte d'Arroux* [1] est la plus belle: la *porte Saint-André* est la mieux conservée. Toutes les deux étaient flanquées de grosses tours, percées de quatre arcades, deux grandes au milieu de la voie, et deux plus petites de chaque côté, pour le passage des piétons. Toutes les deux aussi étaient surmontées d'une galerie composée de dix arcades séparées par des pilastres, ioniques à la porte Saint-André et corinthiens à celle d'Arroux.

Ces deux portes sont bâties en larges pierres de taille posées à sec, sans ciment; les détails en sont d'un excellent travail, et on admire la solidité de leur construction, le style mâle et sévère de leur architecture.

Ces deux portes de ville sont peut-être les seules qui existent, tant en Italie qu'en France ; elles nous donnent une idée exacte de ce genre d'édifices et appartiennent entièrement à l'art monumental des Romains.

19. — Un autre genre de monuments que les Romains érigèrent sur les voies, soit en dehors, soit en dedans de l'enceinte des villes, à l'entrée des ponts ou sur les places publiques (*forum*), furent les *arcs de triomphe.* On est à peu près d'accord aujourd'hui pour en attribuer l'invention au peuple-roi.

Dans l'origine, les arcs triomphaux furent élevés et décorés à la hâte pour décerner les honneurs du triomphe aux généraux, lorsque, après une victoire éclatante, ils rentraient à Rome, à la tête de leurs légions. Dans la suite, on les construisit en pierre pour éterniser la gloire des vainqueurs. Sous les empereurs, la flatterie en fut prodigue : au lieu de la voix du peuple, ce fut la bassesse qui les accorda. On en comptait plus de dix à Rome; cinq ou six ont survécu aux désastres de la Ville éternelle.

A l'exemple de la métropole, les villes des provinces érigèrent aux empereurs des arcs de triomphe, et c'est encore en France qu'on trouve les plus beaux monuments triomphaux élevés par les Romains dans les provinces de l'empire.

20. — Le plus remarquable est sans contredit l'arc d'Orange (Arausio), département de Vaucluse.

Ce beau et célèbre monument s'élève à peu de distance de la ville, sur la grande voie militaire de Lyon à Marseille. Il a environ vingt mètres de hauteur sur vingt-deux de large et est percé de trois arcades ; celle du milieu est plus grande et plus haute que les deux autres. A chaque côté des arcades, sont des colonnes cannelées qui décorent les piliers portant le monument. Celles du milieu soutiennent un entablement et un fronton triangulaire au-dessus duquel règne un attique, sorte de galerie pleine couronnée par une belle corniche. Cet attique est sculpté de bas-reliefs représentant des combats de fantassins et de cavaliers ; de chaque côté de ces deux bas-reliefs qui font milieu, sont

[1] Nom de la rivière, affluent de la Loire qui passe à Autun.

figurés, sur des piédestaux saillants, des instruments de sacrifice; à droite et à gauche du fronton se détachent en demi-relief des attributs maritimes; enfin, au-dessus des petites arcades sont sculptés des faisceaux d'armes offensives et défensives.

Les deux faces latérales du monument possèdent aussi des colonnes corinthiennes cannelées, un fronton et des bas-reliefs placés de la même manière que ceux des faces principales.

Sous les arcades, l'intérieur des voûtes est décoré d'élégantes rosaces dans de beaux encadrements, et la bordure des arcades est sculptée de pampres, de raisins, de fleurs et de fruits. On remarque dans l'exécution de tous ces ornements une grande différence; assurément ils ne sont pas de la même main; il y en a de médiocres, et d'autres très-remarquables par leur exécution.

Les antiquaires ne sont pas d'accord sur l'époque de l'érection de ce monument, qui ne porte aucune inscription. L'opinion que cet arc a été consacré à Marius a prévalu, et cependant elle est évidemment la moins admissible; elle n'a d'autre fondement que le nom de *Mario*, gravé sur un bouclier. Peut-être est-il plus vrai de voir dans l'arc de triomphe d'Orange, un monument destiné à célébrer à la fois les victoires de terre et de mer des Romains en Gaule.

21.— Près du village de Saint-Remi, tout à côté du magnifique tombeau dont j'ai parlé, s'élève un arc triomphal dont toute la portion supérieure a disparu, Son arcade unique, d'une belle proportion, repose sur deux piles qui sont ornées aux angles de colonnes engagées corinthiennes.

Entre ces colonnes sont des bas-reliefs représentant des prisonniers, hommes et femmes, liés à des arbres auxquels sont suspendus des trophées d'armes. La voûte est richement ornée de caissons et de feuillages empruntés à la végétation du pays.

On ignore à quelle occasion et en l'honneur de quel personnage ce monument a été élevé; mais on peut juger par l'exécution des détails, par l'ensemble de ce qui reste, qu'il appartient à une époque encore florissante de l'art, peut-être au règne de Titus ou de Trajan.

22.— Sur le pont de la ville de Saintes (Charente-Inférieure) fut élevé, en l'an de Rome 774, un arc de triomphe qui marquait le commencement de la voie militaire de Saintes à Poitiers. Il fut dédié à Germanicus, à Tibère, son père, et à Drusus, son frère adoptif. L'arc de Saintes est ouvert par deux arches à plein cintre, de même élévation, et repose sur un piédestal de sept mètres de hauteur, maintenant engagé dans les piles du pont. — Les angles sont décorés de colonnes corinthiennes, et l'entablement supérieur est soutenu par deux pilastres de même ordonnance placés aux angles du monument. — La frise et l'attique qui terminent cet arc triomphal sont couverts d'une inscription bien conservée indiquant sa dédicace.

23. — De tant de monuments romains qui ornaient Besançon, l'antique *Vesontio* , il n'existe plus qu'un arc de triomphe appelé la *Porte Noire.* Ce beau reste a de grandes dimensions et est d'un style remarquable. On ignore à qui il fut dédié. On croit cependant que cet édifice fut consacré à un des bienfaiteurs de la ville, peut-être à Aurélien ou à Crispus, fils de Constantin, qui y passa une partie de sa jeunesse et n'en partit que pour triompher des Germains.

Les autres monuments triomphaux que possèdent Carpentras, Cavaillon, Reims, Langres, Fréjus, ont été élevés à l'époque de la décadence de l'architecture romaine. Les productions monumentales de cette période sont reconnaissables au peu de soin apporté dans la construction et le choix des matériaux, à la profusion des ornements et des sculptures, dont l'exécution généralement imparfaite devait être confiée à des artistes du pays.

24. — L'arc de triomphe de Reims est celui qui mérite le plus une mention particulière. Il est enclavé dans les murailles de la ville et est connu sous le nom de *Porte de Mars.* Il se composait de trois arcades accompagnées de huit colonnes corinthiennes très-élevées. Les deux arcades latérales s'appelaient, l'une, arc de Rémus; l'autre, arc de Léda. A la voûte de la première sont représentés Rémus et Romulus allaités par la louve; à la voûte de la seconde se trouvent Jupiter et Léda. — L'arcade du milieu représente les saisons et les douze mois de l'année. Ce monument, que l'opinion commune attribue à César, est évidemment de la décadence : c'est probablement sous Probus ou mieux encore sous Julien qu'il a été élevé, lorsque cet empereur revint de ses campagnes de Germanie.

Je terminerai en disant que les peuples modernes ont imité cette coutume des Romains d'illustrer leurs triomphes. Les grandes capitales de l'Europe possèdent de magnifiques arcs de triomphe, et Paris, on le sait, est orné de plusieurs monuments triomphaux pouvant parfaitement être comparés à ceux qui ont été élevés par les Romains.

LIVRE VI

GAULE ROMAINE

(50 ans avant J. C. — Ve siècle après J. C.)

Monuments d'utilité publique. — Aqueducs et thermes.

1. — Les *aqueducs* sont des constructions apparentes ou souterraines destinées à conduire l'eau d'un lieu à un autre. Les aqueducs *appa-*

rents conduisent les eaux dans un canal couvert de dalles et porté soit sur les murs, soit sur une suite d'arcades simples ou superposées. Les aqueducs *souterrains* consistent en un canal voûté, ou le plus ordinairement en tuyaux de terre ou de métal qui suivent les inégalités des terrains. — Tels sont les aqueducs élevés par les Romains; j'ajouterai que les eaux étaient amenées dans des réservoirs (châteaux d'eau) pour être distribuées aux citernes, aux lavoirs publics, aux fontaines et aux thermes.

2. — Dès l'antiquité la plus reculée, il y eut des aqueducs remarquables par la solidité et la hardiesse de leur construction. Tels furent ceux de Salomon, dans le pays d'Israël; de Sésostris, en Egypte; de Sémiramis, à Babylone, dont les historiens nous ont laissé d'étonnantes descriptions. — Ces édifices d'utilité publique étaient inconnus aux Grecs. Les Romains, avec leur esprit pratique, ayant reconnu que l'eau est un des premiers besoins et un moyen puissant de salubrité d'une grande cité, n'épargnèrent aucun soin, aucune dépense pour que leurs principales villes fussent abondamment pourvues de la quantité d'eau nécessaire à la consommation de leurs habitants. Aussi est-ce à eux qu'on doit, selon toute apparence, les premiers aqueducs construits en Europe, d'abord à Rome, puis dans les provinces de l'empire.

Les aqueducs s'élevèrent rapidement dans la métropole et dans les provinces; à Rome, on en comptait jusqu'à quatorze à la fin de l'empire : l'Italie, les Gaules, l'Espagne en possèdent encore des restes qui constituent les monuments les plus originaux peut-être de l'architecture romaine, ceux auxquels les Romains ont su imprimer un caractère grandiose et monumental.

3. — Nous possédons en France des ruines d'aqueducs dont quelques-unes sont importantes par leur étendue.

Aux environs de Paris, à Arcueil, on voit encore une arcade et quelques fragments d'un aqueduc romain construit sous Constance-Chlore, grand père de Julien; il amenait les eaux de Rungis jusqu'au palais des Thermes, suivait souterrainement les pentes de la rive gauche du vallon de Bièvre, le traversait où se trouve aujourd'hui le village d'Arcueil[1], et, après avoir parcouru environ 16 kilomètres, entrait dans la capitale. — Les Normands détruisirent presque entièrement ce monument, dont les ruines sont d'autant plus précieuses, qu'en y joignant celles des Thermes, ce sont les seuls restes des constructions romaines élevées à Paris.

L'aqueduc d'Arcueil fut abandonné pendant plus de huit siècles. En 1613, Marie de Médicis, mère de Louis XIII, voulant amener les

[1] Qui doit évidemment son nom aux arches ou arcades qui supportaient l'aqueduc romain.

eaux à son palais du Luxembourg, fit construire non-seulement l'aqueduc que nous voyons aujourd'hui, mais encore la plus grande partie des conduits souterrains, pour remplacer les anciens qui n'étaient pas susceptibles de réparation. — L'architecte chargé de ce travail fut Jacques de Brosse.

4. — A 10 kilomètres de Metz (Moselle), on voit, au village de Jouy-aux-Arches, les restes d'un bel aqueduc bâti sous les premiers empereurs. Le réservoir qui rassemblait les eaux des sources de Gorze existe encore, ainsi que le canal souterrain; la partie apparente traversait la Moselle d'Ars à Jouy, en formant une suite de plus de vingt arcades d'environ 20 mètres de hauteur. Aujourd'hui les arches restent au nombre de sept dans le village de Jouy, et de cinq sur la rive gauche de la Moselle.

Il n'entre pas dans notre cadre de décrire tous les aqueducs que

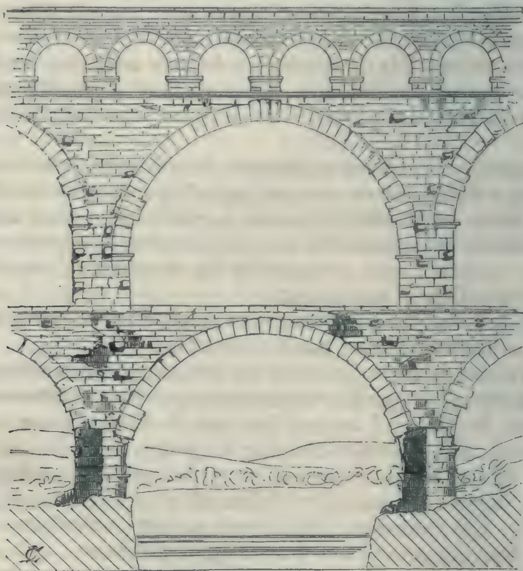


Fig. 27. — Aqueduc du Gard, portion du milieu.

les Romains ont élevés dans les Gaules et dont les restes se voient encore près d'un grand nombre de villes antiques; citons seulement l'aqueduc de Gargallon (Var), destiné à porter les eaux de la rivière de Siagne à l'importante cité maritime de *Forum Julii* (Fréjus); celui qui transportait les eaux d'Arcier à Besançon; le long aqueduc

de Saint-Just, qui amenait les eaux du mont Pilate jusqu'au sommet des montagnes dominant Lyon; enfin les aqueducs de Coutances, de Saintes, de Luynes, de Vienne, de Néris, attestent par leurs ruines quelle importance les Romains ont toujours attribuée à ce genre de construction.

5. — Mais parmi les aqueducs antiques qui existent encore, tant en Italie que dans les provinces, aucun ne surpasse la magnifique et imposante ruine connue sous le nom de *Pont du Gard.*

Ce célèbre monument s'élève à 18 kilomètres de Nîmes, dans un défilé étroit et profond, au fond duquel coule le Gardon. Il faisait partie d'un aqueduc de 41 000 mètres de longueur, destiné à porter à Nîmes les eaux des sources d'Aure et d'Airan, qui se perdaient dans le vallon sauvage d'Uzès. — Les inscriptions votives trouvées aux thermes de Nîmes, pour l'usage desquels cet aqueduc fut surtout édifié, ne fixent pas d'une manière certaine l'époque de sa construction. Cependant elles font penser qu'il a été bâti sous Vespasianus Agrippa, gendre et favori d'Auguste, qui résida à Nîmes, l'an 735 de Rome (dix-neuf ans avant J.-C.), pour apaiser les troubles de la Gaule.

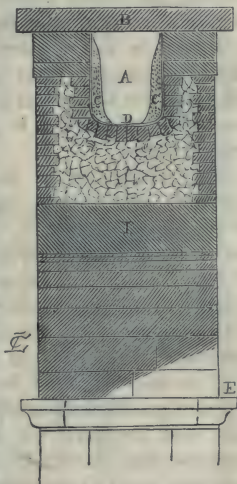


Fig. 28. — Coupe de la partie supérieure de l'aqueduc du Gard.

A. Canal servant au passage de l'eau. — B. Grandes dalles de recouvrement. — C. Dépôt de tartre — D. Enduit du mortier. — E. Centre des petits arcs du troisième étage. — F. Clef des arcs.

Le pont du Gard (fig. 27) se compose de trois rangs d'arches élevés les uns sur les autres; le rang supérieur porte la conduite d'eau. Le premier rang, sous lequel passe le Gardon, a six arches; la rivière ne coule ordinairement que sous une seule qui est plus large que les autres; la hauteur de ce premier étage est de plus de 20 mètres. Le second rang a onze arches, dont une plus grande correspondant à celle inférieure sous laquelle passe le cours d'eau; ce deuxième étage a aussi un peu plus de 20 mètres. Enfin le troisième rang (fig. 28) se compose d'une suite de trente-cinq petites arcades portant le canal de conduite des eaux : de larges dalles le recouvrent et forment le couronnement de tout l'édifice. — La longueur du pont du Gard, prise au pied du troisième rang d'arcades, est de 269 mètres; sa hauteur totale est de plus de 48 mètres; son épaisseur, de 6^{m},56, diminue à chaque étage de près de 1 mètre, et au premier étage cette retraite s'augmentait de la largeur de la corniche et formait ainsi un passage pour les piétons qui voulaient traverser la rivière.

Ce grandiose aqueduc est bâti sur le roc même; il est construit en belles et larges assises de pierres taillées avec une grande perfection et posées à sec, sans mortier ni ciment. La conduite d'eau est seulement faite en moellons revêtus d'un enduit épais de ciment devenu d'une dureté extraordinaire.

Les Barbares, au commencement du v[e] siècle, brisèrent l'aqueduc, mais surent respecter le monument : ils voulaient priver Nîmes des eaux qui lui étaient apportées par cet aqueduc. Douze siècles plus tard, un autre barbare faillit le renverser tout à fait : en 1600, le duc de Rohan, qui venait porter secours aux religionnaires de Nîmes, fit couper un tiers de l'épaisseur des piles du second étage pour faciliter le passage de son artillerie. Le pont menaçait d'un écroulement prochain, quand les Etats du Languedoc firent consolider l'édifice. — En 1743, on adossa, au premier rang des arches de l'aqueduc un pont moderne qui observe la symétrie de la partie antique et fortifie tout le monument.

En contemplant ce magnifique témoin du génie constructeur des Romains, cette masse imposante, cette puissance de composition, on reconnaît le peuple-roi, chez qui tout était grand, majestueux, empreint du sentiment de la force et de la grandeur.

6. — Quand aux regards, aux châteaux d'eau, aux citernes, aux réservoirs, qui recevaient les eaux apportées par les aqueducs, nous n'en possédons que des restes très-dégradés, à Lyon, à Nîmes et dans quelques autres villes où s'élevaient des *bains* ou *thermes*.

C'est aux Grecs que les Romains prirent l'usage des bains, usage qui se répandit dans toute l'Italie. Sur la fin de la république, et surtout sous l'empire, les thermes devinrent des édifices d'une grande magnificence. De nombreuses ruines, à Rome et dans les provinces, attestent jusqu'à quel degré de splendeur ils parvinrent sous les règnes de Néron et de ses successeurs.

7. — Les thermes étaient particuliers ou publics; dans ce dernier cas, ils étaient consacrés non-seulement aux bains, mais à presque tous les genres de distractions, de plaisirs ou d'études. Vers la fin du gouvernement populaire, ils étaient devenus un besoin de tous les jours, pour le plébéien comme pour le patricien. — Ce fut Agrippa qui, le premier, construisit des thermes destinés spécialement au peuple. Plus tard, les empereurs, pour flatter les goûts des citoyens, suivirent l'exemple d'Agrippa, et alors Rome, l'Italie et la Gaule virent s'élever des édifices de ce genre, qui peuvent être regardés comme les constructions où les Romains, enrichis des dépouilles de presque toutes les nations de l'univers, ont déployé le plus de luxe et de magnificence. — Les empereurs et les riches patriciens de Rome ou des provinces possédaient aussi dans leurs palais, dans leurs villas, des bains particuliers faits sur le modèle des bains publics.

8. — Les restes des *Thermes de Julien*, à Paris, peuvent servir à montrer les principales dispositions et l'importance que les Romains donnaient à ces édifices, et, en même temps, en parcourant ces vénérables ruines, on peut juger de ce que devait être le palais des Césars, à Lutèce.

Derrière la grille que longe aujourd'hui le boulevard de Sébastopol (rive gauche), on aperçoit deux masses, deux énormes murailles entre lesquelles se trouve une excavation qui contient un aqueduc, et au milieu de plusieurs substructions, deux petits escaliers de service conduisant au fourneau destiné à chauffer l'eau des bains (fig. 29). De cette portion basse, on monte quelques degrés pour arriver dans une vaste salle dont la voûte n'existe plus : c'était la salle des bains chauds ou *tepidarium*, qu'on reconnaît aux niches alternativement rondes et carrées, taillées dans l'épaisseur des murs, et qui servaient à placer des baignoires de marbre. Puis on traverse deux petites pièces, vestibule, vestiaire ou salle de parfums, et on pénètre dans l'enceinte destinée aux bains froids *frigidarium*. Cette vaste pièce forme un parallélogramme dont les voûtes à arêtes et à plein cintre s'élèvent jusqu'à 15 mètres au-dessus du sol. Ces voûtes sont solidement construites, puisqu'elles ont résisté à l'action de quinze siècles, et que pendant plusieurs centaines d'années elles ont supporté une épaisse couche de terre cultivée en jardin et plantée d'arbres. — L'architecture simple et majestueuse de cette salle ne présente que peu d'ornements. Les faces des murs sont ornées de trois grandes arcades dont la plus grande, est celle du milieu, genre de décoration fort en usage au IVe siècle. — Les retombées des voûtes, qu'on admire à juste titre, sont soutenues par des proues de navire sculptées, qui peuvent être considérées comme les plus anciens emblêmes de la ville de Paris. — Au nord de cette salle de bains froids, on voit encore un grand bassin où les baigneurs pouvaient se plonger entièrement et se



Fig. 29. — Plan des Thermes de Julien, à Paris.

A. Frigidarium, bain froid. — B. Piscine. — C. Arrivée des eaux — D. Vestibule. — E. Cour. — F. Tepidarium, bain chaud. — G. Hypocauste, fourneau. — H. Escalier de service. — I. Réservoir. — J. Aqueduc. — K. Salle secondaire. — L. Grandes salles détruites. — M. Emplacement de l'hôtel de Cluny.

livrer à la natation, ce bassin offrant une longueur de près de 10 mètres. J'ai dit plus haut que les Thermes de Julien étaient alimentés par les eaux d'Arcueil ; ces eaux y étaient introduites par quatre tuyaux en terre cuite qu'on voit encore dans le fond des trois niches situées au midi de la salle froide. Les conduits supérieurs, au nombre de trois, devaient fournir l'eau aux baignoires placées dans les niches ; le conduit inférieur devait alimenter le grand bassin de natation.

Après avoir servi les bains froids, l'eau s'écoulait par les conduits, visibles encore, dans un aqueduc de dégagement et dans un réceptacle situé derrière le grand bassin ; de là, elle sortait de l'enceinte des Thermes, en traversant un grand mur qu'on reconnaît dans les caves des maisons voisines. — Par un autre conduit l'eau passait sous la grande salle des bains froids et se rendait aux fourneaux pour y être chauffée et ensuite distribuée dans les baignoires de la salle chaude.

Tous ces restes sont au-dessus du sol ; de vastes souterrains non moins curieux commencent au vestibule ; ils offrent, sous le *frigidarium*, de grandes salles voûtées, un aqueduc qui devait conduire les eaux à la Seine, et une longue galerie dirigée de l'est à l'ouest. Ces constructions souterraines se prolongent jusque sous l'hôtel de Cluny, qui fut bâti aux dépens du palais des Thermes, et même jusqu'à la rue Saint-Jacques. Ces ruines que nous venons de visiter, les plus belles de ce genre que nous possédions en France, faisaient partie d'un vaste palais construit par les Romains, lorsque Lutèce fut élevée au rang de municipe [1]. Ce palais, dont l'opinion commune attribue la fondation à Julien, fut élevé par Constance-Chlore, qui séjourna près de quatorze années dans cette partie des Gaules (de l'an 292 à l'an 306). Cette construction très-vaste, qui occupait l'emplacement où l'on voit encore ses principaux restes, s'étendait fort loin dans les quartiers environnants et se liait à un système de défense qui protégeait le passage du fleuve et la cité de Lutèce ; elle servait aussi de résidence aux chefs militaires envoyés par Rome pour contenir le pays. — En 355, Julien y commença un séjour de quatre à cinq ans comme gouverneur des Gaules, séjour pendant lequel il fut élevé à l'empire et proclamé Auguste par les légions qu'il commandait (l'an 361).

Aux empereurs romains succédèrent les rois mérovingiens ; parmi ceux qui affectionnaient le palais des Thermes, il faut citer Clovis et sa femme Clotilde, Childebert et sa femme Ultrogothe. Les filles de Charlemagne habitèrent aussi les Thermes, et Alcuin y résida.

La décadence du palais des Césars commença aux invasions des

[1] « Les municipes étaient les villes de pays conquis. Par une faveur toute spéciale, Rome les gratifia de droit de cité romaine, don magnifique, incessamment rappelé par le nom même tiré de *munus*, présent. » (Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste*.)

Normands; il fut saccagé et un nouvel édifice s'éleva dans la Cité, à la place où est construit le Palais-de-Justice. — Les rois abandonnèrent alors les vieilles constructions romaines, et Philippe-Auguste en renversa une partie pour construire la nouvelle enceinte de son Paris. Ce qui resta debout était encore considérable : il le donna à son chambellan Henri. — Enfin, après avoir été la demeure des seigneurs et des prélats, le palais des Thermes passa à demi-ruiné dans les mains de Pierre de Chalus, abbé de Cluny, qui l'acheta en 1340. Plus d'un siècle plus tard, un autre abbé du même ordre, Jean de Bourbon, jeta les premières fondations de l'hôtel de Cluny sur les débris d'une partie de l'ancien palais romain. En 1485, Jacques d'Amboise, abbé de Cluny et frère du fameux cardinal Georges d'Amboise, termina en quinze ans « l'édification de fond en cime, ornementation extérieure et intérieure » de l'hôtel qu'on voit aujourd'hui, et qui resta la propriété inaliénable des abbés de Cluny jusqu'à la Révolution.

Devenu propriété nationale, cet édifice fut successivement converti en chapelle, en amphithéâtre d'anatomie, en magasin de librairie, jusqu'au jour où M. Du Sommerard vint en emprunter l'usage au libraire Leprieur, en 1832, pour y disposer une collection déjà riche de meubles, d'ustensiles, d'armes, d'objets d'art du moyen âge : c'était le futur musée de nos antiquités nationales.

9. — Il est probable que, dans toutes les cités romaines importantes, il y avait des thermes ; les restes qu'on trouve dans les principales villes de la Province romaine prouvent d'ailleurs cette assertion. — La ville de Nîmes possède des ruines de bains remarquables par leurs vastes proportions ; elles ont été découvertes au siècle dernier, auprès de la source de Nemausus et au pied de la tour Magne dont j'ai parlé précédemment. On reconnaît aujourd'hui que les eaux de la fontaine étaient amenées dans des espèces de grottes ou salles de bains entourées de vastes portiques. A l'ouest des bains, on admire les restes d'une salle rectangulaire, richement décorée de seize colonnes composites supportant un entablement simple et élégant, sur lequel posait une voûte plein cintre d'une forme légère et hardie ; des niches et des sculptures décorent aussi cette salle que l'on appelle bains de Diane.

Près de la ville de Fréjus, il existe des ruines d'un établissement thermal des Romains, qui présentait plusieurs salles voûtées assez bien conservées. — Enfin à Néris, à Vichy, au Mont-Dore, à Aix en Provence, à Aix en Savoie, à Saintes, à Jurançon dans les Pyrénées, on voit encore des restes de thermes élevés au temps de la domination romaine en Gaule. — Il est probable, en outre, que les Romains connaissaient la plupart de nos établissements d'eaux minérales, et qu'ils faisaient usage de ces eaux comme moyen curatif.

10. — C'est assurément en parlant des Thermes qu'il convient de

faire ressortir l'habileté de la construction romaine. Je ne sais ce qu'il faut le plus admirer de l'agencement du plan ou de la manière simple et économique employée pour élever ce vaste ensemble qu'on appelle bains romains. — Quoique les Thermes de Julien ne puissent pas se comparer aux Thermes de Caracalla, de Titus ou de Dioclétien à Rome, on peut cependant se faire une idée de la bâtisse romaine.

Dans les études précédentes, j'ai dit que les Romains avaient adopté deux modes de construction qui souvent sont employés ensemble : la construction d'appareil et celle en blocage et en brique ; j'ai insisté sur la nécessité imposée aux constructeurs romains, par l'emploi des voûtes, de modifier entièrement les plans de leurs édifices, en établissant des masses, des piles épaisses formant des points d'appui résistants, destinés à recevoir les retombées des voûtes. — Il résulte de ce principe des agencements, des dispositions de plans qui facilitent admirablement les distributions nombreuses, nécessaires aux grands édifices devant contenir un nombre considérable de services différents. — Les thermes, plus que tous les autres monuments d'utilité publique, devaient présenter partout l'ordre, les distributions simples, sans place inutile ou perdue, le programme enfin parfaitement bien rempli. — Aussi quelle entente parfaite dans les plans des thermes de Rome ! Nous ne pouvons pas malheureusement nous rendre compte, en examinant les Thermes de Julien, de la fertilité de l'architecture romaine quant aux dispositions des plans ; mais nous pouvons connaître la structure, la bâtisse telle que nous la présentent les ruines qui nous occupent. — Ici, les murs sont puissants ; les piles énormes sont formées de briques et d'un petit appareil de moellons qui s'enfoncent dans un blocage fait avec de gros cailloux et un excellent mortier ; de grands arcs de décharge en larges briques sont noyés dans la construction et distribuent les pressions sur les points d'appui verticaux ; les voûtes ont leurs arcs principaux doublés en grandes briques et les remplissages sont en béton bien battu. — Voilà, certes, une construction simple, d'une exécution rapide, dans laquelle on remarque la rareté de la pierre de taille ; car ces murs, ces massifs énormes ne se prêtent que difficilement à son emploi. Tel est le squelette de la construction des bains de Julien.

11. — Les quinze siècles qui se sont écoulés depuis la fondation du palais des Thermes, les dégradations successives qu'il a dû subir avant d'arriver jusqu'à nous ne nous ont laissé presque aucune trace de sa décoration intérieure ; car cette décoration n'était qu'un revêtement de plaques de marbre, de colonnes qui recevaient la retombée des arêtes des voûtes, de mosaïques, de peintures, de sculptures. — Les chefs-d'œuvre de tous les arts formaient dans les thermes une splendide ornementation ; c'est dans ceux de Rome qu'on a découvert les morceaux les plus admirables de la statuaire antique :

le Laocoon, l'Hercule, la Flore, les deux Gladiateurs et beaucoup d'autres. Dans les Thermes de Paris, on a trouvé une statue de l'empereur Julien qui est au musée du Louvre.

Les thermes, ainsi qu'on a pu en juger, appartiennent d'une manière évidente au génie particulier du peuple romain, « génie qui s'appuie sur le sentiment de la durée, de la possession et de la puissance. » — Cependant ce ne furent pas les seuls monuments vraiment romains : les théâtres, les cirques, les amphithéâtres, nous prouveront encore que le caractère principal de toute construction romaine est d'être toujours le résultat d'une observation exacte de sa destination.

LIVRE VII

GAULE ROMAINE.

(50 ans avant J. C. — ve siècle après J. C.)

Monuments d'utilité publique. — Théâtres. — Amphithéâtres. — Cirques.

1. — Chez presque tous les peuples anciens, l'origine du théâtre se trouve dans les fêtes et les cérémonies religieuses. Dès la plus haute antiquité, en effet, on chantait en chœur, pendant les vendanges, des hymnes ou des dithyrambes en l'honneur de Bacchus : les choristes étaient promenés sur un char ou placés sur un échafaudage en charpente, et barbouillés de lie. Pendant plusieurs siècles, les poëtes n'eurent pas d'autres théâtres pour représenter leurs ouvrages tragiques ou comiques. A l'époque de Thémistocle, le théâtre en planches d'Athènes s'étant écroulé, le grand poëte Eschyle engagea ses concitoyens à en bâtir un en pierre ; les Athéniens choisirent, pour élever le nouvel édifice, un des flancs de l'Acropole ou forteresse, qu'ils taillèrent en gradins disposés en hémicycle. Depuis cette première disposition, les Grecs prirent toujours de préférence l'adossement à une montagne pour bâtir un théâtre, surtout si l'on y trouvait quelque pente naturelle où l'on pût tailler à vif les siéges des spectateurs : indépendamment de la facilité que les Grecs y trouvaient pour la construction, ils y avaient l'avantage, inappréciable pour eux surtout, de jouir du spectacle d'une admirable nature.

2. — C'est probablement le premier théâtre d'Athènes qui servit de modèle pour tous ceux qu'élevèrent plus tard les Étrusques et ensuite

les Romains. A Rome, les spectacles et les jeux, importés par les peuples de l'Étrurie, firent bientôt partie de toutes les fêtes; mais, malgré l'ardeur des populations, ces divertissements furent représentés pendant environ cinq cents ans sur des théâtres en bois. Ce ne fut que sept siècles après la fondation de Rome qu'eut lieu le premier essai d'un théâtre permanent, essai que le peuple-roi dut au grand Pompée. A partir de cette époque, les Romains élevèrent des édifices de ce genre, dans lesquels ils se montrèrent encore imitateurs des Grecs, tout en les surpassant en grandeur et en magnificence. Bientôt les théâtres se multiplièrent dans la métropole ; la passion des jeux scéniques gagna les provinces, et il n'y eut plus une petite ville qui ne possédât un théâtre plus ou moins vaste, selon sa population.

3.— Les théâtres romains différaient essentiellement des nôtres par la forme et l'étendue. Tel qu'il se présente encore à nous à Orange (Vaucluse) et dans quelques autres localités de notre pays, le théâtre antique se composait de deux parties principales ayant la forme générale d'un fer à cheval, c'est-à-dire d'un demi-cercle d'un côté, et d'une partie rectangulaire de l'autre.

La partie semi-circulaire, *cavea*, était destinée au public; nous l'appelons aujourd'hui loges, amphithéâtre, galeries, etc. La portion rectangulaire était réservée aux jeux du théâtre et subdivisée en deux parties : l'*orchestre* et la *scène*.

Pour que nos lecteurs puissent se former une idée exacte de ces dispositions générales, je donne ici le plan du théâtre d'Orange (fig. 30), avec des lettres de renvoi aux parties principales.

La portion de l'édifice réservée aux spectateurs, *cavea*, *theatrum*, A, était formée de deux ou trois étages de gradins ou bancs en pierre, retraités les uns sur les autres et séparés par des sortes de paliers destinés à favoriser la circulation et appelés *enceintes* ou *præcinctiones*. Les gradins étaient de plus distribués en plusieurs sections coupés perpendiculairement par des escaliers qui s'étendaient, en forme de rayons, depuis le sommet des gradins jusqu'en bas. L'édifice entier, au delà du gradin le plus élevé, était entouré ou surmonté d'un portique couvert qui servait de refuge au public, en cas de pluie, et offrait l'avantage d'arrêter et de renvoyer la voix des acteurs.

Le premier étage de gradins était réservé aux juges, aux magistrats, aux généraux, aux prêtres, etc. ; les femmes, les prolétaires et les esclaves étaient relégués sous la colonnade qui couronnait l'étage supérieur ; les autres étages intermédiaires étaient remplis par la foule des citoyens.

Cette partie du théâtre était, ainsi que je l'ai dit en commençant, établie autant que possible sur le flanc d'une colline dont la pente favorisait la pose des gradins, facilitait l'exécution du travail et amenait, par suite, une grande économie dans la dépense. Mais si la

nature du terrain ne présentait pas cet avantage, les gradins étaient supportés par un système d'arcades étagées, admirable application de la voûte, et qui extérieurement étaient décorées d'autant d'ordres de colonnes ou de pilastres engagés, le tout couronné par un attique. Les théâtres de Rome offraient presque tous cette disposition, qu'on trouve aussi en France dans les théâtres antiques, disposition dont on pourra se rendre compte dans la coupe que nous donnons plus loin de l'amphithéâtre d'Arles.

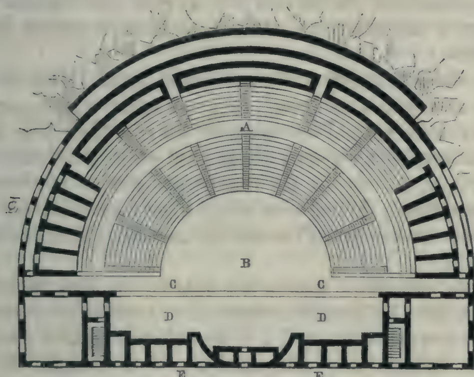


Fig. 30. — Plan du théâtre d'Orange.

L'*orchestre* (d'un verbe grec qui signifie danser) B était la partie comprise entre les gradins et la scène. Chez les Grecs, il était destiné aux représentations mimiques, aux danses et aux chœurs; mais dans les théâtres romains, où il remplissait moins d'espace, l'orchestre était occupé par les siéges des sénateurs et d'autres personnages de distinction. Dans l'orchestre s'élevait un petit autel sur lequel on sacrifiait à Bacchus, au commencement du spectacle.

Le mot *scène* avait une signification plus étendue dans les théâtres anciens que dans les nôtres. On appelait ainsi toute construction rectangulaire qui s'élevait en face des gradins et formait ainsi le fond du théâtre. La scène avait une longueur double du diamètre de l'orchestre; elle se composait du *pulpitum* C et du *proscenium* D.

Le *pulpitum* C ou pupitre était la scène proprement dite, là où avaient lieu les représentations théâtrales. C'était une plate-forme, élevée d'environ 4 mètres dans les théâtres grecs, et seulement de 1 mètre et demi à 2 mètres dans les théâtres romains. Le mur de face du *pulpitum* était toujours enrichi de sculptures.

Le *proscenium* D, qui occupait le fond de la scène, présentait une façade richement décorée de marbre et de deux ou trois ordres de

colonnes superposées. Cette façade était percée de trois portes, l'une, dite la Royale, au centre, et les deux autres, appelées portes des Etrangers, sur les côtés. Ces portes communiquaient au *postscenium* E, partie postérieure de la scène où se trouvaient les chambres ou foyers des acteurs, et elles livraient entrée aux chœurs, aux processions et à toute la pompe des spectacles. Le *postscenium* du théâtre d'Orange est complétement détruit.

Enfin, derrière la scène s'élevait un portique quadrangulaire, si toutefois l'irrégularité du terrain n'y mettait pas obstacle; l'espace découvert qu'il entourait était orné de plantations qui en faisaient un jardin public.

4. — Les théâtres couverts étaient rares, même dans les derniers temps de la civilisation romaine : la scène seule était la partie qui ne fût pas à ciel découvert. Pour garantir les spectateurs de la pluie ou du soleil, on étendait au-dessus des gradins et de l'orchestre un grand voile, *velarium*, au moyen de charpentes posées sur des consoles saillantes au sommet de l'édifice, et de mâts plantés dans l'orchestre. On voit encore au théâtre d'Orange les anneaux qui servaient à maintenir ces mâts.

L'usage de ces voiles tendus au-dessus des spectateurs n'a été introduit que dans les derniers temps de la république romaine. Jules César fut un des premiers qui, à la grande admiration des Romains, fit usage des voiles. Néron alla plus loin; il fit enrichir de broderies d'or un voile de pourpre sur lequel il était représenté en Apollon conduisant le char du Soleil; c'était un luxe de barbarie qui certes aurait soulevé le dédain des Grecs.

5. — On trouve en France des restes fort curieux de théâtres antiques. La plupart de ces restes ne sont que des fragments plus ou moins considérables, comme à Vienne, à Néris, à Fréjus, à Saintes, à Lockmariaker, à Vaison, à Mandeure. Mais à Arles, à Lillebonne, et surtout à Orange, existent des théâtres romains, dans un état de conservation tel qu'on peut parfaitement reconstituer le monument dans ses parties principales.

J'ai dit ailleurs que c'est à ses ruines antiques qu'Orange doit son illustration; les Romains avaient, en effet, doté *Arausio* d'un théâtre, d'un cirque, d'un champ de Mars, d'un Capitole, d'arcs de triomphe; le temps, les guerres intérieures, les invasions ont presque tout détruit. Il ne reste des merveilles de l'antique cité qu'un arc triomphal dont j'ai parlé dans un précédent chapitre, et un théâtre, magnifique construction romaine, dont toute la grosse bâtisse est assez bien conservée, surtout celle de la scène. Ce théâtre ne diffère pas de ceux de l'Italie, quant aux dispositions générales : il est adossé à une colline dont la pente porte les gradins; c'est la partie la plus dégradée de l'édifice, partie qui a été couverte pendant des siècles par des construc-

tions parasites, aujourd'hui complétement enlevées. La façade du théâtre, qui se déploie sur une longueur de 102 mètres, est élevée en pierres énormes, liées par leur masse même, sans ciment; elle étonne par ses vastes proportions. Privée de ses ornements, de ses appuis, elle est couronnée par une belle corniche; entre deux étages d'arcades à plein cintre régnait un balcon qui n'existe plus; les arcades sont murées; à chaque extrémité de la façade et en dedans de la courbe des gradins s'élève un grand bâtiment carré très-haut : c'était sans doute le logement des acteurs et des personnes attachées au théâtre. On remarque dans ses deux parties, des restes d'escaliers qui devaient servir à monter sur des planchers établis pour le jeu des machines.

6.—Le théâtre antique de Lillebonne, *Juliobona* (Seine-Inférieure), découvert seulement en 1812, était construit en pierre de petit appareil, sauf quelques parties, et présentait, dans son pourtour, une grande galerie qui communiquait aux sept ouvertures par lesquelles on accédait aux gradins des différents étages. Du reste, ce monument était en tout semblable aux théâtres romains élevés dans les provinces.

Celui qu'on voit encore à Arles est bien plus dégradé que les théâtres de Lillebonne et d'Orange. Débarrassé des constructions parasites qui l'avaient envahi entièrement, il laisse voir encore un portique composé de trois rangs d'arcades superposées qui l'entouraient. Rien n'atteste mieux la magnificence qu'il dut avoir que les débris de colonnes, de chapiteaux, de corniches qu'on y a trouvés, véritables morceaux précieux de la sculpture antique.

7. — Si les théâtres sont, comme on l'a vu, d'origine grecque, les *amphithéâtres* destinés aux combats d'animaux et de gladiateurs, sont particuliers aux Etrusques, et plus encore aux Romains; car si les peuples de l'Etrurie immolèrent des victimes humaines dans des amphithéâtres, ce fut chez eux une coutume religieuse, tandis que chez les Romains les fêtes de l'amphithéâtre furent des spectacles sanglants, les délassements d'un peuple corrompu.

Les amphithéâtres ne furent d'abord vraisemblablement qu'un vaste fossé creusé en terre : les spectateurs étaient assis autour sur des pentes gazonnées, que plus tard on fit en bois en leur donnant la forme de deux théâtres rapprochés par la base des demi-cercles; de là le nom d'amphithéâtre donné à ces constructions, et qui signifie théâtre de côté et d'autre, double théâtre.

8. — On croit que le plus ancien édifice de ce genre, élevé à Rome, ne remonte qu'au temps de César, et encore ne devait-il être fait que de bois. Le premier amphithéâtre construit en pierre fut élevé par Statilius Taurus, ami d'Auguste, quelques années avant notre ère. Plusieurs autres autres amphithéâtres ne tardèrent pas à embellir la Rome des empereurs : le plus célèbre de ces monuments est le fameux

Colisée, encore debout, et dont les dimensions gigantesques étonnent et saisissent le voyageur.

Les Romains ne se contentèrent pas de construire des amphithéâtres dans la capitale de leur empire ; ils en élevèrent dans les villes d'Italie, d'Espagne, des Gaules, et partout adoptèrent les mêmes dispositions général es.

9. — La France possède des restes d'amphithéâtres ; deux surtout, quoique ne pouvant rivaliser de grandeur avec le Colisée, ne laissent pas que de donner une magnifique idée de la puissance de la colonisation romaine dans la Gaule ; ce sont les amphithéâtres ou arènes d'Arles et de Nîmes.

Voici le plan de l'amphithéâtre de Nîmes (fig. 31) : c'est une vaste

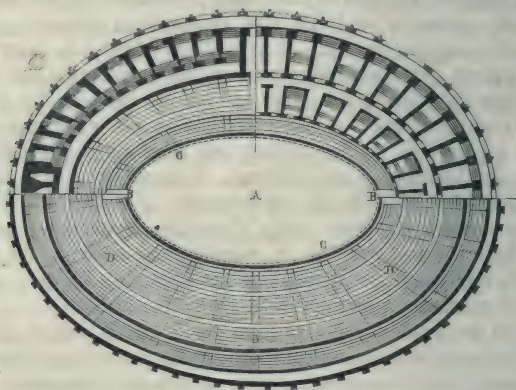


Fig. 31.— Plan de l'amphithéâtre de Nîmes.

enceinte elliptique; l'espace du milieu A, au niveau du sol et circonscrit par les gradins, s'appelait *arène*, parce qu'il était couvert de sable, *arena*. Là se livraient les combats d'animaux et d'hommes, dont les loges étaient placées autour de l'arène, sous le rang inférieur des gradins. Les portes de ces loges étaient prises dans un mur qui entourait l'arène, et appelé *podium*, B. Sur ce mur, orné de colonnes et de balustrades, se plaçaient les spectateurs de la plus haute condition : empereurs, consuls, sénateurs, ambassadeurs, magistrats, etc.

Entre le *podium* et l'arène régnait un fossé plein d'eau, appelé *euripus*, C, destiné à tenir les bêtes à distance des spectateurs; une grille placée en avant du *podium* les protégeait encore contre les sauts des animaux féroces. Au-dessus du mur du *podium* s'élevaient trente-deux rangs de gradins, divisés en trois étages, au moyen de *præcinctiones*, comme dans les théâtres; les spectateurs y parvenaient du

dehors par de nombreuses ouvertures voûtées pratiquées aux diverses précinctions, et nommées *vomitoria*, vomitoires, D. Les gradins les plus rapprochés du *podium* étaient réservés aux prêtres, aux chevaliers, aux citoyens romains; le peuple occupait les gradins supérieurs, les femmes avaient une galerie spéciale, et les esclaves occupaient la galerie la plus élevée.

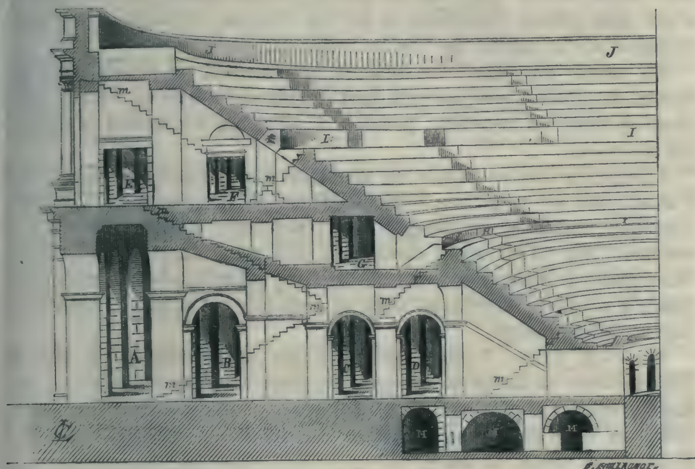


Fig. 32. — Coupe de l'amphithéâtre d'Arles.

A, B, C, D, E, F, G. Galeries concentriques et parallèles facilitant la circulation aux différents étages, et communiquant, depuis la galerie extérieure, A, par des escaliers, m. — H. Vomitoires. — I. Précinctions. — J. Attique — M Substructions établies pour régulariser le sol sous le podium.

L'immense surface des gradins portait sur une combinaison de plusieurs étages de voûtes, admirablement disposées pour les services et surtout pour la circulation de la foule, dont l'entrée et la sortie étaient faciles. Si on jette les yeux sur la coupe de l'amphithéâtre d'Arles (fig. 32), on voit que le massif servant de support aux gradins est percé de plusieurs étages de galeries concentriques et parallèles; on voit aussi des escaliers nombreux partant du portique extérieur du rez-de-chaussée et conduisant aux précinctions, de manière à faciliter la circulation, non-seulement de deux à trois mille spectateurs, comme dans nos théâtres modernes, mais celle de vingt, trente mille personnes; c'était le nombre de spectateurs que pouvait contenir l'amphithéâtre de Nîmes, nombre peu important, si l'on songe que le Colisée pouvait rassembler dans sa vaste enceinte près de cent mille personnes.

La façade des arènes de Nîmes était divisée en deux étages ornés

d'arcades et de pilastres. Au rez-de-chaussée, on remarque, entre chaque arcade, un pilier peu saillant formant contre-fort, et, au premier étage, autant de colonnes engagées qui les surmontent. Ces deux ordonnances sont très-simples et donnent une grande sévérité à l'aspect architectural du monument. Quatre entrées, une à chaque extrémité des axes, procurent l'accès dans l'intérieur de l'amphithéâtre, sur l'arène même. Elles sont accusées extérieurement par des arcades d'une plus grande dimension et par un fronton couronnant les deux colonnes de la galerie de l'ordre supérieur.

De même que dans les théâtres, on étendait un grand voile au-dessus des spectateurs; on voit dans le couronnement de l'édifice qui nous occupe les consoles, percées à jour, qui recevaient la mâture du *velarium*.

L'amphithéâtre de Nîmes fut construit sous Antonin-le-Pieux, vers l'année 138 de notre ère. Charles Martel le fit ruiner en 755 pour ôter aux Sarrasins les moyens de s'y défendre, s'ils venaient à s'en emparer. En 1716, on y commença des réparations considérables. Maintenant le monument est isolé sur une place spacieuse, et déblayé jusqu'à sa base; il reparaît dans sa grandeur et frappe vivement la vue et l'imagination.

10. — A Arles, l'amphithéâtre a une circonférence de plus de 380 mètres; sa façade se compose de deux rangs de soixante arcades superposées. On pénétrait dans l'arène par quatre entrées principales : celle du nord est la mieux conservée; nous en donnons l'élévation géométrale. (Voy. p. 28.)

Plusieurs autres villes de France possédaient des amphithéâtres plus ou moins vastes. Lyon en avait un sur la montagne de Fourvières, qui fut élevé par l'empereur Claude. Selon Dulaure, Paris possédait un amphithéâtre bâti sur la voie qui, de la Cité, conduisait au mont Cetarius (Mouffetard), et il indique, sous le règne de Philippe-Auguste, un *Clos des Arènes* hors de l'enceinte de la ville, près la porte Saint-Marcel. Bordeaux possède les ruines d'un amphithéâtre appelé vulgairement Palais Galien, du nom de l'empereur à qui on en attribue la fondation. — Enfin dans plusieurs autres villes d'origine romaine, telles que Vienne, Orange, Reims, Angers, Périgueux, Limoges, etc., on trouve des restes, informes aujourd'hui, d'amphithéâtres antiques.

11. — Mais si sur notre sol on rencontre des amphithéâtres tels que ceux dont je viens de parler, il n'en est pas de même des *cirques* romains dont la destination, analogue à celle des arènes, empêcha probablement de les multiplier dans la Gaule. Cependant les capitales des provinces devaient en posséder, et on en reconnaît des débris près du théâtre d'Orange et dans quelques autres localités, « aux formes des terrains, aux pentes alignées des collines voisines des villes, à des terrasses couronnant des arènes naturelles. »

12. — On sait quelle était la destination de ces édifices dont les proportions gigantesques nous étonnent. C'était dans les amphithéâtres, dans les cirques qu'avaient lieu ces jeux et ces fêtes dont les bruits arrivent encore jusqu'à nous en nous éblouissant. On comprend, en quelque sorte, la nécessité, pour le peuple romain, des jeux du cirque : les luttes continuelles, le besoin de s'agrandir par la conquête, développèrent de bonne heure chez le peuple-roi des goûts militaires et des idées belliqueuses; aussi fallut-il des combats pour spectacles et des luttes à mort pour délassements. Même, lorsque les arts et le luxe vinrent adoucir et corrompre les mœurs, les fêtes et les jeux romains continuèrent à être une perpétuelle image de la guerre. Aussi, à l'apogée de la puissance romaine, prodigua-t-on plus que jamais au peuple romain des combats de bêtes et de gladiateurs. — Tous les animaux imaginables combattirent dans l'arène; on y vit depuis les éléphants et les lions jusqu'aux hérissons et aux lièvres, depuis les vautours et les autruches jusqu'aux plus petits oiseaux. C'était par milliers qu'on lâchait les animaux dans l'enceinte de l'amphithéâtre, garnie de vingt, cinquante et jusqu'à cent mille spectateurs; et quand les combats de bêtes ne suffirent plus aux amusements du peuple romain, des hommes descendirent dans l'arène : c'étaient des gladiateurs, prisonniers de guerre, esclaves condamnés, et plus tard hommes libres que la misère excitait à se louer, malgré le peu de chances qu'ils pouvaient espérer d'échapper à la mort. Telle était devenue, sous l'empire, la fureur de ces jeux sanglants, que l'on vit des patriciens, des femmes même des plus illustres familles, se mêler aux combattants; ne vit-on pas aussi l'empereur Commode, fils de Marc-Aurèle le philosophe, mesurer son adresse et ses forces avec celles des gladiateurs !

Mais lorsque ces jeux qui, dans l'origine, avaient été institués sous l'invocation des dieux, ne furent plus considérés que comme des divertissements effrénés et comme des occasions de débauches, les amphithéâtres devinrent les théâtres des plus horribles excès : leurs arènes, comme celles des cirques, furent choisies pour l'exécution des cruels supplices que le paganisme infligea aux chrétiens. Cependant, lorsque le christianisme monta sur le trône avec Constantin, son influence parvint seule à faire diminuer ces sanglantes fêtes, et, vers l'an 500 de notre ère, à les abolir complétement.

13. — Dans les siècles de décadence et de barbarie qui suivirent la chute de l'empire romain, les amphithéâtres et les cirques furent abandonnés et livrés à toutes sortes de destructions. C'est en vain qu'on chercherait dans l'architecture moderne des monuments qui puissent nous représenter les cirques et les amphithéâtres romains; néanmoins on en a voulu faire l'application à des constructions qui, soit par leur forme, soit par leur usage, n'ont que des rapports assez éloignés avec les édifices que nous ont laissés les vainqueurs du monde.

Nous ne devons pourtant pas nous en étonner : nos spectacles et nos fêtes publiques sont pauvres, si on les compare aux jeux antiques ; mais aussi quel contraste entre tous ces bruits, toutes ces joies de la place publique, des cirques, des théâtres, des amphithéâtres, et la sécheresse de la vie privée des Romains ! Il faut attribuer ce besoin incessant d'amusements extérieurs à l'imparfaite constitution de la famille, à la position subalterne des femmes, à l'avilissement des classes inférieures, à l'esclavage. Mais lorsque le christianisme eut proclamé les grands principes de la fraternité et de l'égalité, lorsque la diffusion des lumières et de la charité eut insensiblement produit un intérêt plus doux et plus compatissant dans les relations des familles et des individus, toutes ces joies et tous ces bruits durent se dissiper et s'éteindre. Quelle différence entre l'homme ancien et l'homme moderne ! Ne s'est-il pas ouvert pour celui-ci, même isolé, des sources de plaisirs et de distractions inconnues à celui-là ? C'est que la conscience humaine peut à peine trouver aujourd'hui le temps de suffire à tous ses souvenirs, à tous ses pressentiments, à toutes ses curiosités, au milieu des enseignements de l'histoire, des découvertes sublimes de la science, des promesses et des appels de la philosophie.

LIVRE VIII

GAULE ROMAINE

Habitations privées et monuments d'origine incertaine.

1. — Dans les chapitres qui précèdent, j'ai cherché à faire connaître l'art monumental en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin de la domination romaine ; j'ai passé rapidement sur la période antérieure à la conquête de la Gaule ; car, avant la venue de César, l'art de bâtir se réduisait, chez nos vaillants ancêtres, à élever des constructions informes, destinées soit à les abriter contre les intempéries des saisons, soit à les mettre à couvert des surprises de l'ennemi, alors que chaque peuplade était en guerre permanente avec les tribus voisines, soit à rendre un hommage grossier à des dieux non moins barbares que leurs sauvages adorateurs.

Au contraire, je me suis étendu plus longuement sur l'art architectural de la période romaine, parce que de cette époque seulement date

l'introduction, en France, de l'architecture considérée comme art; et puis, il faut bien le dire, l'influence que l'art romain a exercée sur notre art moderne est si grande, on peut même dire si tyrannique, que j'ai cru utile, pour nos études à venir, d'entrer dans quelques détails sur cette longue et brillante époque.

2.—Pour terminer l'étude de l'art gallo-romain, je parlerai succinctement des habitations privées, dont on trouve des restes sur notre sol, et de quelques monuments dont l'origine et la destination sont incertaines.

Les demeures privées des Gallo-Romains étaient construites sur le modèle des villas de l'Italie; elles différaient essentiellement des nôtres, tant à l'extérieur que par leur distribution intérieure. Les habitations, même les plus considérables, ne présentaient pas comme nos maisons modernes, de hautes et larges façades, décorées avec plus ou moins de luxe et percées de plusieurs étages de fenêtres : elles consistaient généralement en un simple rez-de-chaussée, surmonté quelquefois d'un petit étage, sans fenêtres sur la rue. Les pièces nécessaires aux services de la maison et l'appartement des hôtes étaient bâtis autour de deux cours intérieures, l'une destinée aux étrangers, l'autre appropriée à la vie privée; cette dernière partie était surtout l'habitation des femmes, car les Romains passaient tout leur temps sur les places publiques, sous les colonnades des temples, des portiques, des théâtres; en un mot, ils ne connaissaient pas la vie domestique. Toutes les grandes distributions publiques ou privées se trouvaient donc au rez-de-chaussée; l'étage supérieur ne contenait que des annexes aux appartements inférieurs, quelques pièces pour le logement d'hiver, et des chambres pour les domestiques et les esclaves.

On conçoit que, dans de telles habitations, les grands escaliers, qui font un des principaux ornements de nos palais et hôtels modernes, étaient inconnus aux constructeurs romains. Ordinairement, ils étaient distribués irrégulièrement dans les différentes parties de la maison, selon l'exigence des besoins; presque tous étaient en bois, très-étroits et très-rapides. Des jardins plus ou moins vastes accompagnaient toujours ces demeures qui embrassaient ainsi une grande étendue de terrain.

Les habitations d'un ordre secondaire, celles que nous appelons aujourd'hui maisons bourgeoises, ne différaient des palais et des grandes villas que par une moindre étendue et par une décoration plus simples. Quant aux maisons de la petite bourgeoisie exerçant un métier ou faisant commerce, elles se réduisaient à une boutique entièrement ouverte sur le devant, et à deux ou trois petites chambres sans cour.

Sous ces différents rapports, les habitations privées des Gallo-Romains avaient une grande ressemblance, abstraction faite du style architectural, avec nos anciens couvents et avec les maisons.

actuelles de l'Orient ; cette dernière ressemblance est telle qu[e] des voyageurs modernes n'ont pas manqué d'en faire la remarque

3.— On a trouvé dans beaucoup de localités de la France de[s] traces et des restes d'un grand nombre de maisons de l'époque romaine. En 1847, à Saint-Médard des Prés (Vendée), on a découver[t] les débris d'une villa antique qui portait encore sur ses murailles rasées presque à fleur de terre, des tritons, des naïades, des algue[s] et d'autres décorations appropriées au goût des voisins de la mer [1]. — A Jurançon (Basses-Pyrénées), on a mis au jour, en 1850, les reste[s] d'une villa qui devait être magnifique, à en juger par des mosaïque[s] de la plus grande beauté qu'on y a mises à nu. Cette découverte a beaucoup d'importance, parce qu'elle nous fait parfaitement connaîtr[e] la distribution d'une riche villa gallo-romaine, telle que les évêque[s] Fortunat et Sidoine Apollinaire les décrivent dans leurs ouvrages. A Pérennou (Finistère), on a aussi trouvé les restes d'une habitation romaine auprès de laquelle s'élevaient des thermes, Enfin, les annales archéologiques enregistrent souvent des découvertes de restes d'habitations gallo-romaines, en indiquant les fouilles et les travaux exécutés pour conserver ou étudier ces vénérables débris d'une époque encore brillante de notre histoire.

Lorsque les Barbares commencèrent à troubler la sécurité jusque dans le cœur des Gaules, les villas furent entourées d'une enceinte défendue par des tours; plus tard, ces demeures fortifiées devinrent les manoirs du moyen âge, et prirent le nom de châteaux (*castra*, *castella*).

4. — J'arrive, pour terminer ces études de l'architecture antique importée dans notre pays par nos vainqueurs, aux monuments dont la destination n'est pas bien connue, qui ont donné lieu à de grandes dissertations parmi les savants, et ont exercé leur sagacité. Ces constructions, en assez petit nombre aujourd'hui, sont dispersées, et ont été laissées pendant de longs siècles dans un état profond d'abandon.

5.— La colonne de Cussy, près de Beaune (Côte-d'Or), est un des plus curieux de ces monuments d'une origine et d'une destination peu connues (fig. 33). Les uns prétendent que cette colonne triomphale a été érigée à Jules César après la défaite des Helvétiens; les autres pensent que c'est un monument de la religion des Gaulois; enfin l'opinion la plus répandue est celle qui fait du monument de Cussy un édifice commémoratif de la défaite des Bagaudes par Maximilien. Cette opinion paraît reposer sur une tradition qui place à l'endroit où il s'élève le champ de bataille qui vit la déroute des Bagaudes et la mort du général romain.

La colonne de Cussy est située au milieu d'un champ, à un kilo-

[2] Bordier et E. Charton.

nètre du village de ce nom; on ne l'aperçoit qu'à une très-petite istance, des collines boisées l'environnent de tous côtés. Elle se ompose d'un soubassement de pierre, d'un seul bloc, formant une ase carrée dont les angles sont coupés et les faces taillées circulairenent; une corniche la sépare d'un bloc octogonal de pierre qui préente, sur chacune de ses huit faces, la figure d'une divinité placée lans une niche légèrement creusée : cette sorte d'autel est surmonté l'une corniche ornée. Au-dessus s'élève le fût de la colonne, décoré sa partie inférieure de losanges dans lesquels sont des roaces de feuillages; sa partie supérieure est sculptée d'écailles. Quatre morceaux composent encore ce qui reste de la coonne, et donnent au monunent une hauteur totale de près de 9 mètres. Le haut de la colonne manque. Ce n'est qu'en 1724 qu'on découvrit dans un champ voisin le chapiteau et les débris du disque qui la couronnaient; selon toute apparence, une urne funéraire devait surmonter le chapiteau.


Fig. 33. — Colonne de Cussy, près de Beaune (Côte-d'Or).

L'antiquaire Millin nous apprend que, lorsqu'il visita la colonne de Cussy, on lui montra le chapiteau servant de margelle à un puits. « Le puits, dit-il, auquel on l'a appliqué, est dans les champs, hors de l'enceinte de a ferme; le chapiteau a été creusé au milieu, afin qu'il pût servir à l'usage auquel on l'a destiné : c'est ce qui le fait appeler par les gens de la ferme, la *lampe*, dénomination venant de l'ancienne opinion qui faisait regarder la colonne de Cussy comme un phare; mais comment aurait-on placé un phare dans le fond d'un vallon ? »

Ce chapiteau est corinthien ou composite; chacune de ses faces est ornée d'une tête et couverte d'une feuille d'acanthe. Sert-il toujours de margelle au puits de la grange d'Auvenay, et serait-il donc impossible de le remplacer et de le soustraire à une complète destruction ?

6. — On rencontre aussi près de Cassel (Nord) les restes d'une colonne posée sur un piédestal orné de bas-reliefs et d'inscriptions. Ce monument, découvert en 1793, a été considéré comme l'ouvrage d'artistes gallo-romains peu habiles, à cause du caractère des reliefs et des écailles qui couvrent le fût de la colonne. Malgré toutes les contro-

verses qui ont eu lieu à son sujet, on ignore complétement la destin- tion de cette colonne.

Dans le département de la Haute-Garonne, on trouve, sur la vo antique de Toulouse à Saint-Bertrand de Comminges, les restes d piliers en forme d'obélisques ; le mieux conservé est celui qui est pr du village de l'Estelle. C'est une sorte de tour carrée, bâtie de pierr de petit appareil et surmontée d'une pyramide en pierres de taille. O rencontre des restes de monuments parfaitement semblables dans l département de la Charente-Inférieure, au bourg de Saujon et a village d'Ebéon, où ils sont connus sous le nom de *Pire-Longe* : o les suppose des tours à fanaux.

7. — Mais le monument qui, sans contredit, a donné lieu aux pl graves discussions archéologi ques, est celui qui est connu sou le nom de *Pile de Cinq-Mar* (fig. 34).



Fig. 34.— Pile de Cinq-Mars, près de Tours (Indre-et-Loire).

Ce monument s'élève sur l bord de la Loire, près du vil lage qui probablement en a pri le nom, sur la route de Saumur C'est une tour quadrangulair ayant plus de trente mètres d hauteur, près de cinq sur cha que face, et entièrement con struite en larges briques ; l centre est rempli de pierre noyées dans du mortier. Ell était autrefois surmontée de cin petits piliers placés au somme et aux angles ; il n'en reste plus que quatre, celui du milieu ayant été renversé en 1751 pa un ouragan. La face qui regard la Loire était décorée, dans l partie supérieure, de douze mo saïques carrées, grossièrement exécutées, et dont quelques-unes sont dans un assez bon état de conservation ; elles sont faites avec de petits carreaux de différentes formes, disposés en dessins variés sur unc couche de mortier blanc.

Les archéologues et les antiquaires ont épuisé vainement toute leur science pour deviner l'origine et la destination de ce singulier monument. Est-ce une de ces colonnes limitantes que les Gaulois élevèrent pour marquer les limites de deux peuplades ? Faut-il attribuer cette construction aux Goths, aux Romains ou au moyen âge ? Véritable hié-

roglyphe de pierre, la pile de Cinq-Mars verra sans doute passer sur son front bien des siècles encore avant qu'on ait réussi à pénétrer son origine et son but.

Nous donnons une vue de la colonne de Cussy et la Pile de Cinq-Mars, les deux monuments les plus remarquables et les mieux conservés qui opposent aux antiquaires et aux archéologues une mystérieuse origine, impénétrable jusqu'à présent.

8. — Mais nous voilà arrivés au moment où l'empire romain, envahi de tous côtés par les barbares, va se partager en deux parties. Constantin, en 328, transféra le siége de l'empire romain à Byzance, et quoiqu'il eût contribué à la prospérité des Gaules, qu'il eût embelli plusieurs villes par la construction de beaux édifices, la décadence arriva à grands pas. Bien avant lui, du reste, l'architecture avait commencé sa période de dégénérescence, par la recherche et la profusion des ornements, la fausse application des meilleurs principes et l'altération des règles. Les invasions étrangères vinrent ensuite porter le dernier coup à l'art architectural; car au lieu de réparer les monuments des belles époques antérieures, on ne pouvait songer qu'à défendre les villes, à les fortifier de murailles et de tours.

« C'est à cette époque de décadence que le christianisme s'est constitué. En imposant sa loi à presque toutes les choses de l'ancien monde, il fit naître un nouvel ordre d'idées. » L'art romain, qui n'était plus que l'ombre de lui-même, devait finir, après un long temps d'obscurité et de ténèbres, par se régénérer comme les peuples païens dans le baptême. Alors il prit un caractère nouveau et peu à peu se perdit dans un art véritablement national.

LIVRE IX

GAULE CHRÉTIENNE

Des premières églises et des basiliques.

1. — Pendant que la Gaule recevait l'éducation romaine, la *foi nouvelle* y pénétrait rapidement, surtout dans les villes; déjà préparée par les doctrines druidiques, elle accepta avidement la salutaire influence de la religion chrétienne. D'après les traditions les plus cer-

taines, le christianisme pénétra dans les Gaules dès la première moitié du Ier siècle de notre ère. Cependant la propagation de la *bonne nouvelle* fut beaucoup plus lente en Occident qu'en Orient, et c'est de la Grèce d'Asie, et non de Rome, que vinrent les disciples de saint Jean, Pothin et Irénée. Ces apôtres établirent à Lyon la première église des Gaules, vers l'an 160. « L'Evangile, dit notre illustre historien, M. Henri Martin, grandit dans Lyon et dans Vienne, et bientôt il soulève les colères de la société qu'il vient de conquérir. Le gouvernement impérial, après une longue tolérance, s'est décidé à frapper les novateurs. La multitude, troublée dans ses habitudes et dans ses préjugés, est d'abord hostile aux chrétiens..., et, en refusant avec indignation de participer aux cérémonies païennes, ils semblaient des étrangers dans l'Etat et des ennemis publics, tandis que le secret dont ils enveloppaient par nécessité leurs propres rites faisait porter contre eux des accusations odieuses et absurdes. »

Alors commença la période des persécutions : l'esclave Blandine fut la première victime en Gaule ; « elle resta dans la tradition l'héroïne de la chrétienté. » L'évêque Pothin, vieillard de quatre-vingt-dix ans, confessa la foi au milieu des tortures, et le « grand docteur lyonnais, » Irénée, successeur de saint Pothin, subit le martyre, après avoir mis la paix entre les chrétiens grecs et les chrétiens latins.

Mais les persécutions n'arrêtèrent point le zèle des prédicateurs de la religion nouvelle. La Gaule vit arriver dans ses principales cités les apôtres saint Gratien, à Tours ; saint Trophime, à Arles ; saint Saturnin, à Toulouse ; saint Denis, à Paris ; saint Martial, à Bourges, et bien d'autres encore qui vinrent faire de nouveaux et nombreux prosélytes.

2. — De même que les chrétiens d'Italie avaient cherché un asile dans les catacombes de Rome pour se soustraire aux sanglants édits des empereurs et éviter les plus affreux supplices, de même les premiers chrétiens des Gaules se réfugièrent dans des souterrains obscurs, dans des grottes naturelles ou dans d'anciennes carrières. Ces lieux cachés furent ainsi les premiers temples du christianisme ; ils ne présentèrent d'abord de caractéristique que le modeste autel de pierre et des siéges grossièrement taillés dans leurs parois.

Le nom de *cryptes* a été donné à ces sanctuaires primitifs de la religion du Christ. En Gaule, il devait en exister aux environs de toutes les grandes cités, et il arrive quelquefois qu'on les retrouve encore presque intactes, mais le plus souvent dépouillées des autels et des sépultures qu'y avaient renfermés les premiers chrétiens.

Quand, plus tard, le christianisme triompha de la religion païenne, les cryptes primitives, devenues l'objet de la vénération des fidèles, s'agrandirent, devinrent le lieu ordinaire de la sépulture des martyrs et des évêques, et furent disposées en chapelles, en églises souterraines ; des monastères s'élevèrent même au-dessus ou à côté de ces

cryptes, comme sur un terrain sanctifié par les saintes dépouilles qu'elles contenaient. Elles entrèrent dès lors, comme construction, dans le domaine de l'art architectural, en empruntant aux anciens monuments des Romains presque tous leurs matériaux : colonnes de différents modules, chapiteaux de tous les ordres, surtout corinthiens et composites. Les cryptes les plus anciennes que nous possédions, et qui remontent aux premiers siècles de l'époque chrétienne, sont celles de Lyon, d'Agen, de Montmajour, près d'Arles, et d'autres moins importantes.

3. — Mais quand les chrétiens formèrent un peuple entier dans Rome, ils purent avoir des lieux de réunion, des édifices où ils vinrent prier en commun, et ce fait est d'autant plus certain, que, avant Constantin, les disciples de l'Evangile avaient élevé un grand nombre d'églises, puisque Dioclétien lança des édits pour leur démolition, et que l'empereur Adrien permit aux chrétiens de se réunir dans de petits édifices qui reçurent le nom de *Adrianées*. Au IVe siècle, les monuments chrétiens devinrent nombreux en Gaule : Constantin, ayant embrassé la religion chrétienne, la fit sortir pour toujours des cryptes qui l'avaient abritée pendant près de trois siècles ; il dépouilla les temples du paganisme de leurs statues et de leurs autels pour les donner au nouveau culte, et construisit un grand nombre d'églises. La foi évangélique ne tarda pas à se répandre sans obstacle dans les contrées étrangères jusqu'alors à ses doctrines.

« La Gaule, retrouvant sa vieille gloire sous une inspiration nouvelle, avait eu l'honneur d'être le point de départ de cette immense révolution, présage de l'initiative que devaient garder les enfants de la Gaule dans l'ère moderne ! » Bientôt, « cette révolution chrétienne » méconnut la liberté religieuse qu'elle avait tant invoquée ; les chrétiens s'acharnèrent contre le passé : les temples, chefs-d'œuvre d'architecture, les tombeaux, les statues, et toutes les merveilles dont l'art romain avait couvert la surface de l'empire, furent tellement ruinés, que l'œuvre de destruction que les barbares devaient accomplir fut presque achevée dans le cours du IVe siècle. Qui prévoyait alors que la religion chrétienne couvrirait à son tour l'Europe « d'une parure monumentale presque aussi magnifique que celle dont elle la dépouillait ? »

4. — Les églises chrétiennes élevées en Gaule pendant le IVe siècle ne purent pas être des monuments de longue durée. Nous ne possédons malheureusement aucun document qui puisse nous faire connaître ces premières églises ; ce qu'on peut supposer, c'est qu'elles furent bâties à la hâte et que leur existence fut éphémère. En effet, l'empereur Théodose, après avoir fait de la religion du Christ la religion de l'Etat, ordonna la reconstruction de presque toutes les églises, les chrétiens montrant une répulsion invincible à consacrer à leur culte les temples du paganisme. On conçoit, du reste, cette répu-

gnance; d'ailleurs les pratiques du christianisme, toutes intérieures contrairement à celles du culte païen, ne pouvaient se contenter de l'étroite cella d'un temple romain, et cependant quels monuments durables pouvaient construire les chrétiens à cette époque d'invasion et d'ignorance? Ils durent nécessairement chercher, parmi les édifices laissés par la civilisation romaine, celui qui pouvait le mieux s'approprier aux besoins de leur religion, et qui, par sa destination primitive surtout, n'avait rien d'hostile aux idées nouvelles : ils choisirent la *basilique*.

5. — Le mot *basilique* signifie en grec, *maison royale*. A Rome, il désignait un somptueux édifice dans lequel les magistrats rendaient la justice, et où plus tard le peuple s'assemblait pour traiter de ses affaires commerciales; on s'y rendait aussi sous le règne des rhéteurs, pour entendre déclamer des vers et des harangues.

Si l'on veut avoir une idée des basiliques, qu'on se figure une vaste enceinte rectangulaire (fig. 35) dont la longueur était trois fois la largeur, et qui, extérieurement, se faisait remarquer par la plus grande simplicité : de nombreuses fenêtres, petites et cintrées, en briques seulement ou alternées avec de la pierre, l'absence de colonnes, d'archivoltes, de sculptures, donnaient aux murs extérieurs un caractère d'une excessive sobriété. La façade principale présentait un portique sous lequel trois portes conduisaient dans le monument. L'intérieur était ordinairement divisé en trois parties par deux rangs de colonnes, celle du milieu plus large et plus haute que les deux autres. Ces trois avenues parallèles aboutissaient à une enceinte privilégiée, transversale (*transseptum*), défendue par un mur peu élevé ou par une balustrade : c'était la place occupée par les avocats, les greffiers et les jurisconsultes. En face de l'allée du milieu et au delà de cette partie réservée aux juges, se trouvait un enfoncement semi-circulaire couvert par une voûte, un quart de sphère, que les Latins appelaient *concha*, coquille; l'arcade qui en formait l'entrée s'appelait en grec *apsis*, *absis*, puis *abside*. C'était dans l'abside, véritable hémicycle, qu'étaient placés le siége (*tribuna*) du juge principal et ceux de ses assesseurs [1].

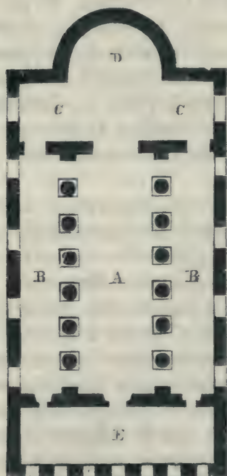


Fig. 35. — Plan d'une basilique profane.

A. Nef. — B. Nefs latérales. — C. Transsept. — D. Abside. — E. Portique.

[1] On trouve ici l'origine et en même temps l'explication de plusieurs dé-

Le plus souvent les basiliques étaient couvertes d'un plafond de bois, revêtu de plaques de bronze. Quelquefois cependant l'allée centrale restait à ciel ouvert, les deux autres allées latérales seules avaient un toit pour mettre le peuple à l'abri de l'intempérie des saisons. Telle était, d'une manière générale, la basilique romaine, que les chrétiens trouvèrent admirablement disposée pour la célébration des mystères de leur culte.

En effet, l'avenue du milieu de la basilique devint le vaisseau de saint Pierre, *navis*, la *nef;* l'enceinte conservée au fond de la nef, et réservée aux avocats, fut la place des clercs et des chantres : elle prit de là la dénomination de *chœur*. L'autel sur lequel s'accomplissait le saint sacrifice s'éleva à l'extrémité de la nef, au centre des transsepts, de manière que le célébrant avait le visage tourné vers le peuple et pouvait être vu de partout. A l'entrée du chœur on établit deux espèces de pupitres ou ambons, à l'usage des diacres qui étaient chargés de lire les saintes Ecritures, et au fond de l'abside centrale, là où siégeait autrefois le juge principal, l'évêque, entouré de son clergé rangé à droite et à gauche, présidait l'assemblée des chrétiens (fig. 36).

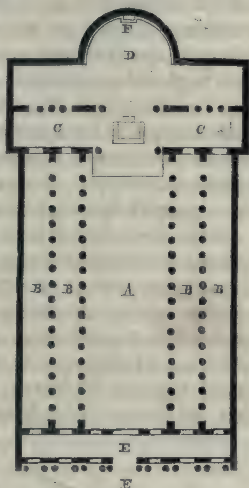


Fig. 36. — Plan d'une basilique chrétienne.

A. Nef centrale. — B. Nefs latérales ou bas côtés — C. Chœur. — D. Abside — E. Siége de l'évêque. — Narthex.

Les deux autres galeries, ou *nefs latérales, bas côtés*, reçurent la foule des fidèles; enfin la portion inférieure de la nef centrale était destinée aux catéchumènes qui venaient seulement écouter les instructions avant de recevoir le baptême.

6. — Plus tard, les basiliques romaines, ainsi transformées, furent précédées d'un portique (*narthex*) formé par des colonnes isolées. Peu à peu cette enceinte prit de l'étendue extérieurement et se développa en une cour carrée, *atrium* ou *parvis*, environnée de trois côtés seulement d'une galerie couverte : c'était sous cette galerie que les fidèles se reposaient en attendant l'assemblée, et où les pauvres venaient implorer la charité publique. Pendant les cérémonies, ce fut la place des catéchumènes.

Au milieu du parvis s'élevait le baptistère, dont la forme était très-variable. Il renfermait un bassin peu profond qu'on emplissait d'eau

nominations conservées dans les basiliques chrétiennes, telles que *conque*, *tribunal* et *abside*.

pour baptiser par immersion. Dans l'origine, ce bassin était taillé dan des pierres ou des marbres magnifiques enlevés aux thermes impé riaux; plus tard il se transforma en une simple cuve, faite souvent d matière précieuse. Ce ne fut qu'au VIIe siècle qu'on plaça les cuve baptismales dans l'intérieur même des églises, près de la porte d'en trée, comme cela se voit encore aujourd'hui.

Tel fut sommairement le parti que les chrétiens tirèrent des basi liques profanes pour l'exercice de leur culte. Ces dispositions princi pales se conservèrent, à peu de chose près, dans presque toutes le basiliques élevées en France jusqu'au XVIe siècle. Cependant, je n dois pas omettre une modification importante qui s'était introduit dans le plan des anciennes basiliques dès le IVe siècle : ce fut l'exten sion des transsepts dans tous les sens, et surtout en longueur. Ils n tardèrent pas à dépasser extérieurement les bas côtés, de manière à former une croix. Depuis lors cette forme, adoptée dans le plan de églises chrétiennes, devint sacramentelle pour tous nos édifices reli gieux jusqu'à la renaissance, au XVIe siècle.

Ainsi, c'est un fait hors de doute que toutes ou presque toutes le églises chrétiennes élevées en Gaule dès le IVe siècle eurent pour typ la basilique profane. A cette époque de guerres terribles, de luttes reli gieuses, on conçoit que les arts n'aient pu prospérer; l'art romain étai tombé dans une décadence si complète, qu'à peine trouvait-on des ouvriers assez habiles pour profiler des moulures : et cependant on bâtit u grand nombre d'édifices, mais ils étaient d'une si pauvre construc tion, qu'il n'en reste absolument que le souvenir.

LIVRE X

GAULE MÉROVINGIENNE

Décadence de l'art romain. — Architecture dite latine.

1. — Pendant que le christianisme poursuivait ses progrès dans la Gaule malgré les persécutions, d'effroyables tempêtes bouleversaient l'empire, et les provinces se séparaient peu à peu de la puissance romaine qui s'écroulait. Après avoir fait des empereurs, après avoir fourni des empereurs gaulois et essayé de former un empire gallo-romain, la Gaule, comme ses vainqueurs, était atteinte d'une dissolu-

tion rapide. Le mal était un mal social; il fallait qu'une société nouvelle vînt remplacer la société antique. « La classe des petits cultivateurs ayant peu à peu disparu, les grands propriétaires qui leur succédèrent y avaient suppléé par des esclaves. Ces esclaves, s'usant rapidement par la rigueur des travaux qu'on leur imposait, disparurent bientôt à leur tour. La société antique, bien différente de la nôtre, ne renouvelait pas incessamment la richesse par l'industrie. La misère allant en croissant, les colons se soulevèrent : de là les Bagaudes, pillant, ravageant mieux que les barbares. Les empereurs furent impuissants; la dépopulation gagna les villes et les campagnes. Ce fut en vain qu'Honorius chercha à réveiller le peuple « engourdi sous la pesanteur de ses maux »; le peuple « n'implorait plus que la mort; tout au moins la mort de l'empire et l'invasion des barbares. »

Jusqu'à l'année 375, les invasions des populations barbares n'avaient été que partielles; et, pour ne parler que des Francs, ils avaient déjà sous Gallien envahi la Gaule, et en 296 Constance y avait transporté une colonie franque; on sait aussi que depuis longtemps les empereurs avaient des barbares à leur solde. Mais bientôt le flot grossit d'une manière formidable; en 406, les Bourguignons, les Suèves, les Vandales, commencèrent la grande invasion. La Gaule fut ruinée, ainsi que tout l'Occident. « Tout se mourait, sauf le christianisme, sauf l'Église, qui, respectée de tous, abritée par la protection des empereurs contre l'oppression générale », était sûre de ne pas mourir avec l'empire. En effet, la religion chrétienne monta sur le trône avec Constantin.

2. — A l'époque où cet empereur fit de Byzance la capitale de l'empire romain et fit sortir le christianisme des cryptes souterraines qui l'avaient abrité pendant des siècles, des villes importantes, de fondation romaine, s'élevaient depuis longtemps sur les rivages de la Grèce et du Bosphore. Dans ces magnifiques contrées, les monuments de la décadence, altérés de plus en plus, ne pouvaient s'acclimater chez le peuple grec; aussi l'architecture ne tarda-t-elle pas à subir l'influence artistique de la Grèce, « cette terre de la grâce et de l'élégance »; en sorte que les Romains d'Orient trouvèrent à Byzance les éléments d'une véritable renaissance architecturale, renaissance qui devait se fortifier par le concours du nouveau culte.

Pendant plusieurs siècles, en effet, cet essor qu'avait pris l'architecture ne se ralentit point; et cependant le christianisme, qui élevait tant de monuments religieux, n'avait pas un art qui lui fût propre. Nous l'avons vu choisir les basiliques pour célébrer son culte, et, bien qu'il eût modifié pour ses besoins l'intérieur de ces édifices, il ne possédait aucune influence sur la marche des arts. C'est que la religion nouvelle fut plusieurs siècles à exercer sur les habitudes publiques et sur les mœurs sa bienfaisante influence. Tandis qu'elle remuait profondément les esprits des populations orientales, chez lesquelles elle

avait pris naissance, elle n'avait que fort peu changé les mœurs et les habitudes des Occidentaux. Qu'arriva-t-il de cette influence différente du christianisme sur les deux portions du grand empire romain ? D'un côté, à Byzance, la transformation de l'art, la religion chrétienne adoptant des formes consacrées, le règne brillant de Justinien ; de l'autre, le délaissement par les empereurs d'Orient des affaires de l'Occident, les envahissements des peuples barbares, un règne de profondes ténèbres qui devait durer plusieurs siècles.

3. — Voyons sommairement ce que devient l'architecture d'abord en Orient.

Pendant que l'Occident est la proie des envahisseurs, l'art se transforme complétement à Byzance. Héritiers de l'art et de la structure des Romains, les Grecs adoptent le système fécond des voûtes et des arcs, et, guidés par leur génie propre, ils modifient peu à peu les principes de l'architecture romaine en y mêlant des principes tout nouveaux. D'abord ils abandonnent les ordres ; la colonne n'est plus pour eux qu'un support vertical souvent remplacé par un pilier isolé ; les profils saillants des ordonnances romaines sont complétement rejetés et remplacés par des bandeaux, des « profils camards », et ils réservent les grandes saillies seulement pour le couronnement de leurs édifices (fig. 37). Puis, tranchant le lien qui les unissait aux Occidentaux, ils repoussent les proportions des colonnes et des chapiteaux, changent ceux-ci d'aspect en élargissant leur tailloir et couvrent leurs faces d'ornements fins et peu saillants. Poussant plus loin encore les nouveaux principes, les constructeurs byzantins font résider la structure « seulement dans des voûtes se contre-butant réciproquement, se résolvant en des pressions sur quelques points isolés, et les piles portant ces voûtes. »

4. — De là à la recherche, à l'exagération, dirais-je, il n'y avait qu'un pas. Ce pas fut franchi par les architectes Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, qui posèrent la voûte hémisphérique sur quatre points d'appui, en lui donnant des dimensions inconnues jusqu'alors. C'est à Constantinople, dans la célèbre église de Sainte-Sophie, bâtie sous le règne de Justinien, que fut élevée, l'an 532, la première *coupole* de forme hémisphérique. « Dès ce jour, dit M. L. Vitet, le goût oriental reçut sa sanction dans l'empire byzantin. L'architecture romaine, délaissée depuis longtemps, fut désormais proscrite, et le style néo-grec régna sans rival dans toutes les contrées d'Orient. Sous cette nouvelle forme qui, à la vérité, fait gémir les admirateurs exclusifs de la pureté antique, mais qui a droit aux hommages plus indulgents des vrais amis du beau, le génie des vieux architectes de la Grèce se réveille, moins correct, moins sévère, mais brillant de jeunesse et de vie, plus téméraire, plus merveilleux. Pour la seconde fois, les Grecs prirent le sceptre du grand et bel art de bâtir. Ce fut d'eux que les

rabes en reçurent le secret; ce fut par eux que les premières leçons n parvinrent à l'Europe entière, lorsqu'au XI[e] siècle, après cinq ou ix cents ans de ténèbres et d'égoïsme, l'Occident voulut enfin retrouver la lumière et vint la chercher en Orient. »

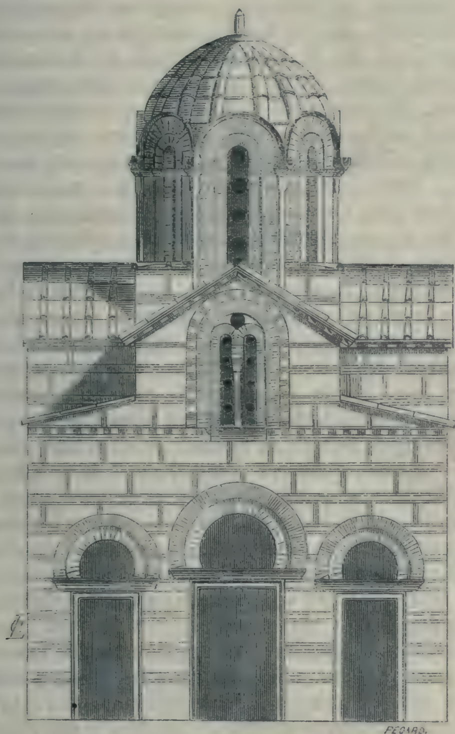


Fig. 37. — Église byzantine, à Athènes.

Telle fut dans ses principaux caractères la rénovation architecturale qui s'opéra en Orient, rénovation qui eut dans le monde un immense retentissement, et dont les influences se propagèrent jusqu'aux extrémités de l'Occident, et surtout en France et en Italie.

5. — Après avoir vu les arts renaître sous le souffle encore puissant des Grecs, jetons un coup d'œil sur la marche de l'art architectural en Occident, et particulièrement en Gaule.

Et d'abord, faut-il répéter, comme aux XVI[e] et XVII[e] siècles,

qu'avec l'empire romain disparurent toutes traces de civilisation? Nous ne le croyons pas. — Il est bien vrai que les Goths, les Bourguignons les Germains et les Francs, qui dépecèrent à l'envi le cadavre romain firent tous leurs efforts pour faire disparaître les derniers débris d'une civilisation arrivée à sa complète décadence. Sans doute, le pillage, la dévastation, l'incendie, signalèrent les irruptions fréquentes de la ligue franque ou allemande dans les Gaules, surtout aux IIIe et IVe siècles ; mais « ces invasions, dit M. Guizot, étaient des événements essentiellement partiels, locaux, momentanés. Une bande arrivait en général peu nombreuse, elle parcourait rapidement un territoire étroit, ravageait un district, attaquait une ville, et tantôt se retirait, emmenant son butin, tantôt s'établissait quelque part, soigneuse de ne pas trop se disperser.... Nous savons avec quelle facilité, quelle promptitude de pareils événements s'accomplissent et disparaissent. Des maisons sont brûlées, des champs dévastés, des récoltes enlevées, des hommes tués ou emmenés captifs ; tout ce mal fait, au bout de quelques jours les flots se referment, le sillon s'efface, les souffrances individuelles sont oubliées : la société rentre, en apparence du moins, dans son ancien état. Ainsi se passaient les choses en Gaule au IVe siècle. »

Une fois maîtres des Gaules, les Francs et les autres peuples envahisseurs furent bien obligés de réparer le mal qu'ils avaient fait ; il fallut s'établir, et le goût du luxe s'empara bientôt de ces populations. Aussi les voyons-nous, loin de se montrer hostiles aux institutions et aux arts gallo-romains, s'efforcer d'imprimer à leur domination un caractère essentiellement semblable à celui du peuple vaincu.

Suivons rapidement le règne de la dynastie mérovingienne.

6. — C'est véritablement à partir de Clovis qu'on peut dater l'établissement définitif des Francs dans la Gaule. Ses succès avaient été préparés par les évêques, et « si quelque part éclate dans l'histoire la bienfaisante influence du christianisme, c'est à cette époque où les barbares, enivrés de la première joie du triomphe, se livraient à toute la fougue de leurs passions. C'est alors que les évêques gallo-romains usèrent de leur autorité pour garantir le faible contre l'oppression », et qu'ils défendirent courageusement le *droit d'asile* que Clovis respecta pendant tout son règne.

Certainement l'établissement des Francs dans la Gaule amena la perte de toute culture d'esprit, de toute sécurité ; mais l'organisation provinciale et municipale des Gaules fut maintenue sous les rois mérovingiens, quoique la cité conservât presque seule la vie sociale, « surtout autour des évêques ». Ce fut à partir de Clovis que, sous l'influence du christianisme, quelque lumière put se conserver ; en assurant sa protection au nouveau culte, ce prince empêcha la complète décadence des arts.

7. — Des écoles avaient été fondées dans les villes épiscopales ; des

chapelles ne tardèrent pas à s'y élever sur les plans des basiliques, d'après la construction de l'art romain dégénéré. Les évêques Fortunat de Poitiers et Grégoire de Tours décrivent plusieurs de ces églises primitives, dont il ne reste aujourd'hui que ce que nous en disent ces historiens. C'est aussi au ve siècle que se fondent les premiers monastères. Deux des plus importants furent établis vers l'an 410, l'un par Honorat, évêque d'Arles, dans les îles de Lérins [1], l'autre par Cassien, à Marseille, sous l'invocation de saint Victor. Plusieurs autres couvents suivirent de près ces deux premiers monastères de la Gaule : saint Hilaire fonde à Poitiers celui qui porta son nom; saint Martin, près de la même ville, établit celui de Ligugé, et près de Tours le célèbre monastère de Marmoutiers; à la même époque appartient la fondation du couvent de l'île Barbe, près de Lyon; plus tard, saint Perpet réédifie magnifiquement l'église que saint Brice avait élevée sur le tombeau de saint Martin; enfin « dans toutes les provinces, les évêques président à de pieuses fondations. Omatius, ouvrier habile dans l'art de la charpente, fait le plan de l'église des Saints-Gervais et Protais, à Paris; Léon, évêque de Tours, et saint Germain, évêque de Paris, sont envoyés par Childebert pour veiller sur la construction de deux églises, l'une à Angers et l'autre au Mans. Enfin Avitus attache son nom aux églises de Thiers et de Notre-Dame du Port, à Clermont. Vers la fin du ve siècle, Euphronius fit la basilique de Saint-Symphorien à Autun, et Numatius celle de Saint-Julien, près de Clermont. Nous savons que saint Ferréol, évêque de Limoges, Dalmace, évêque de Rhodez, et Agricola, évêque de Châlons, étaient architectes; ils vivaient vers la fin de la deuxième moitié du VIIe siècle. »

8. — Le VIe siècle continua les progrès du christianisme; les arts s'en ressentirent fortement, et les fondations religieuses et civiles s'accrurent encore. Clovis lui-même éleva plusieurs monastères et plusieurs églises, entre autres, à Paris, la basilique Saint-Pierre et Saint-Paul, depuis nommée Sainte-Geneviève, où il fut enterré, ainsi que la reine Clotilde; à Chartres, l'abbaye de Saint-Père, et à Orléans celle de Saint-Mesmin. Les successeurs de Clovis suivirent son exemple : Childebert fonda à Paris la basilique de Saint-Vincent et Sainte-Croix, appelée dans la suite Saint-Germain des Prés; Clotaire Ier éleva celle de Saint-Médard à Soissons, et sa femme le couvent de Sainte-Croix, à Poitiers. — Un peu plus tard, Chilpéric Ier, qui voulut être poëte et grammairien, bâtit des cirques à Paris et à Soissons, construit, vers 606, l'église Saint-Germain l'Auxerrois, et nous voyons la reine Brunehaut faire réparer les voies

[1] Iles de France, dans la Méditerranée, département du Var, arrondissement de Grasse, canton de Cannes. Elles sont au nombre de deux : l'île Saint-Honorat et l'île Sainte-Marguerite, vis-à-vis de Cannes.

romaines d'une partie de la France, et ériger sur tous les points d'une partie de la Bourgogne une grande quantité d'édifices.

A peu près à cette époque, vers l'année 585, apparaît la grande figure de saint Colomban. — Sorti du monastère de Benchor, en Irlande, et attiré par Gontran, roi de Bourgogne, il bâtit, aidé de ses disciples, trois établissements monastiques, Anegrai, Fontaine et Luxeuil, regardé comme le chef-lieu de son ordre ; puis, exilé, il alla prêcher l'Evangile aux Helvétiens. Contraint d'abandonner sa solitude, il se réfugia en Italie, après avoir laissé sur les bords du lac de Constance son disciple Gallus, qui y fonda le célèbre monastère de Saint-Gall.

On peut conclure de ces faits, choisis parmi beaucoup d'autres, que pendant les ve et vi^e^ siècles il s'éleva sur le sol de la Gaule une grande quantité de basiliques chrétiennes, et que cette époque vit s'établir les premières grandes institutions monastiques qui devaient plus tard exercer une si puissante influence sur l'art monumental de notre pays.

9. — Le règne de Dagobert fut assurément le règne le plus brillant de la dynastie mérovingienne au point de vue des arts. Il dut cet éclat beaucoup moins à la renommée et au faste inouï dont s'entoura le petit-fils de Chilpéric, qu'à un simple orfévre de la cour de Clotaire, Eligius ou Eloi. Ce nom d'Eloi est trop populaire en France pour que je n'entre pas dans quelques détails sur la vie du premier ministre de Dagobert.

Eligius ou *Eloi*, que les artisans ont choisi pour leur patron, naquit vers l'an 588, à Chatelat, dans le Limousin. Dès son enfance, il montra de grandes dispositions pour le dessin, et fut reçu « chez un homme honorable, très-habile orfévre, nommé Abbon », maître de la monnaie de Limoges. Eloi devint bientôt si habile dans l'art de travailler l'or et l'argent, que Baolbon, trésorier du roi Clotaire II, « le prit sous son patronage et à son service. »

« Il arriva, dit saint Ouen, ami et biographe d'Eloi, que le roi des Francs, Clotaire, eut le désir de posséder un siége élégamment fabriqué d'or et de pierres précieuses ; mais il ne se trouvait personne dans son palais qui fût capable d'exécuter un pareil ouvrage de la manière que le roi l'entendait. Le trésorier, connaissant l'habileté d'Eloi, le recommanda au prince, qui lui fit remettre entre les mains une quantité d'or considérable. Au lieu d'un siége, l'habile orfévre en fit deux, et Clotaire, émerveillé de la probité non moins que du talent de l'artiste, s'écria : « S'il en est ainsi, tu mérites ma confiance, même dans les plus grandes choses. » De ce jour Eloi fut admis à la cour de Clotaire et chargé d'ambassades et de missions politiques importantes. Dagobert Ier, successeur de Clotaire, ajouta aux titres d'Eloi celui de trésorier de la couronne : ce fut sur l'invitation du roi qu'il fit le tombeau de saint Germain, les châsses de saint Denis, de sainte

Geneviève, de saint Martin de Tours et d'une foule d'autres saints personnages. Il fabriqua aussi le mausolée du martyr saint Denis, dans le territoire de Paris, dit encore son biographe, et disposa au-dessus un toit de marbre décoré d'or et de gemmes d'un travail admirable; sur le front, il fit une aigrette et des lignes magnifiquement dessinées; il couvrit les deux côtés d'or et y plaça de petites pommes d'or garnies de pierres; il revêtit d'argent le pupitre et les portes, ainsi que les côtés du dais de marbre qui surmontait l'autel. Il fit aussi un petit autel en dehors, du côté des pieds du saint martyr, et une balustrade en avant du tombeau. Enfin, grâce aux libéralités du roi Dagobert, il déploya si bien son génie au tombeau de saint Denis, qu'il en fit un ornement unique dans les Gaules et universellement admiré. »

Eloi était aussi architecte; on vantait plusieurs églises qu'il avait élevées dans différents monastères, et surtout l'habileté qu'il déploya dans les toitures de plomb qui couvraient ces constructions. Selon l'esprit du temps, Eloi fonda un certain nombre d'églises et plusieurs établissements religieux; mais au lieu de les peupler d'hommes inutiles à la société, il fit de ses compagnons des artisans laborieux à une époque où les Gaules étaient incultes en grande partie.

Saint Achard, évêque de Noyon, étant mort l'an 640, Eloi l'orfévre fut élu son successeur. Dans ses fonctions nouvelles il déploya le zèle d'un véritable apôtre en allant prêcher la religion nouvelle chez les Suèves et les Frisons, dont les pays étaient compris dans l'église de Noyon. Toujours infatigable, l'artisan pasteur, au milieu de ses travaux évangéliques, trouvait le temps de faire les châsses de saint Quentin, de saint Séverin, de Lucien de Beauvais, de saint Crépin et de saint Crépinien de Soissons, et plusieurs autres qui servirent à recueillir les reliques d'hommes vertueux canonisés par les peuples. Il se livrait aussi à la pratique des bonnes œuvres; souvent il racheta des captifs et des esclaves. Sa renommée de charité était immense, et quand un étranger demandait sa demeure, on lui répondait : « Là où vous verrez un grand concours de pauvres, vous trouverez Eloi. »

Eloi mourut l'an 659, environ dans sa soixante-dixième année et dans la vingtième de son épiscopat. Sa réputation de haute vertu était telle, que la reine Bathilde, alors veuve de Clovis II, partit pour Noyon à la nouvelle de sa maladie; elle voulut lui faire élever un tombeau au monastère de Chelles qu'elle avait fondé; mais le troupeau du saint évêque ne voulut pas que son tombeau fût autre part qu'à Noyon.

Les vieilles chroniques attribuent à saint Eloi de nombreux miracles: il y avait alors de la crédulité pour tous les prodiges. On peut dire que les véritables miracles de saint Eloi furent son habile industrie à une époque où les arts étaient dans l'enfance, et les grands soulagements qu'il apporta aux misères humaines en distribuant aux pauvres les trésors acquis par le travail de ses mains.

10. — Sous les successeurs de Dagobert, l'essor qu'avaient pris le: arts se ralentit : l'établissement des Arabes au midi de la Gaule, qu amena les guerres des derniers règnes mérovingiens, la puissance de: maires du palais, furent les principales causes qui arrêtèrent le développement artistique que faisait espérer le règne de Dagobert.

Ainsi qu'on a pu le remarquer dans tout ce qui précède, c'est l clergé seul qui conserva le précieux dépôt des arts et des lettres. C sont presque toujours les évêques et les abbés qui sont les architecte: des monuments élevés pendant la période mérovingienne ; car l'ar monumental dut se concentrer, à cette époque du triomphe du christianisme au milieu d'une société toujours en guerre, dans les édifice: religieux. Quant aux autres constructions, les populations barbare: s'approprièrent probablement celles que les Romains avaient élevées en si grand nombre dans les riches provinces de la Gaule.

11. — Pendant la longue période de la France mérovingienne, nous avons vu le christianisme, par son influence et ses progrès incessants, conserver ce qui restait des arts antiques dans cette société bouleversée profondément. Que nous est-il resté des monuments de ces premiers âges et quelles formes les constructeurs mérovingiens leur donnèrent-ils ? Deux questions dont les réponses doivent compléter nécessairement la rapide esquisse de l'état de l'art de bâtir sous les Mérovingiens.

Il n'est guère possible de suivre sur les édifices de cette époque les transformations de l'art romain dégénéré, puisque très-peu ont échappé à la destruction. Tout ce qu'on peut dire, d'après les descriptions laissées par les historiens et les quelques restes des monuments élevés pendant cette période, c'est que l'art n'existait presque plus. Il ne s'agissait plus, comme le dit un maître, de satisfaire à des besoins matériels et de construire, dans des conditions de grande misère et de grande pénurie.

12. — Les habitations privées des Francs mérovingiens devaient ressembler aux *villæ* romaines ; quoiqu'il n'en reste aucune traces, on sait qu'elles formaient des agglomérations de constructions disposées sans règles fixes et enfermées dans une enceinte palissadée avec fossés.

Les seigneurs, les rois mérovingiens ne purent trouver de résidences dans les villes romaines dont les grands édifices avaient disparu, surtout dans le nord de la France ; ils se construisirent de véritables *villæ*, sorte de grandes fermes plutôt que palais, qui occupaient de vastes emplacements partagés en deux parties, l'une pour les seigneurs (*villa urbana*), l'autre pour les serviteurs (*villa rustica*). Ces résidences, où s'étalait le luxe des Romains des bas temps, étaient bâties avec des matériaux peu résistants, et l'on conçoit qu'elles n'aient pu arriver jusqu'à nous.

Les populations mérovingiennes héritèrent des cités gallo-romaines, de même qu'elles gardèrent longtemps les formes de la municipalité romaine, et cela, plus particulièrement dans les villes du midi de la France; ce fait s'explique en songeant que plus on monte vers le nord, plus les cités et les campagnes furent dévastées et perdirent presque tous les édifices élevés par le peuple-roi. « Quand le danger devint si pressant, dit M. de Caumont, qu'il fallut sacrifier les plus beaux édifices, les démolir pour former de ces matériaux les fondements des murs de défense, de ces murs que nous offrent encore Sens, le Mans, Angers, Bourges, Langres, et la plupart des villes gallo-romaines, alors il fallut comprimer les maisons entassées dans ces enceintes si étroites comparativement à l'étendue primitive des villes; la distribution dut en éprouver des modifications considérables; les salles voûtées établies sur le sol, et l'addition d'un ou deux étages au-dessus du rez-de-chaussée durent être, au moins dans certaines localités, les conséquences de cette condensation des populations urbaines. »

Quant à la plupart des églises élevées pendant cette période bouleversée de notre histoire, le bois y joua d'abord le plus grand rôle, car son emploi était de tradition romaine, et il était encore très-abondant en Gaule. D'ailleurs il est bon de rappeler les fréquents incendies dont nous avons les récits dans nos vieux historiens, incendies qui anéantirent des édifices, des villes entières, et qui prouvent que l'emploi du bois était autant pratiqué du temps des Mérovingiens que chez les Gallo-Romains. Peu à peu on lui substitua la pierre de petit appareil de forme cubique. Quelques édifices furent cependant bâtis de pierre de moyen et de grand appareil, surtout dans le centre et le midi de la France; mais ce fut rarement, et cela se comprend : les chemins étaient peu praticables, les moyens de transport fort médiocres, les machines pour monter les matériaux insuffisantes. « Les architectes des édifices religieux de cette époque firent entrer dans leurs constructions une grande quantité de briques d'une forme et d'une fabrication analogues à celles de l'antiquité. Non-seulement ils s'en servirent fréquemment pour faire des cintres, ils les établirent encore par zones horizontales pour simuler des assises régulières, et quelquefois comme motif d'ornementation. La couleur vive du rouge, qui tranchait fortement sur le gris obscur de la muraille, leur parut produire un effet assez heureux. C'est ainsi que souvent les moulures et les corniches furent remplacées par une ou plusieurs rangées de briques, et qu'on chercha, par l'opposition des couleurs, à former sur les parois des murailles des espèces de dessins symétriques. »

13. — Ainsi, voilà un caractère qui a bien sa valeur, pour distinguer les édifices de cette époque dite *latine*. — Ce n'est pas là, du reste, le seul caractère de la construction latine : examinons les plans.

Ils diffèrent peu de ceux des premières basiliques dont j'ai parlé pré cédemment. Cependant le *chœur* s'allongea peu à peu, les *transsept* prirent de plus grandes proportions. Quelquefois, rarement pour tant, le plan est circulaire ou polygonal : nous en avons pour preuv l'église Saint-Germain l'Auxerrois, qui s'appela, à cause de sa forme Saint-Jean le Rond, et la basilique que saint Perpet éleva sur le tom beau de saint Martin, à Tours, dans laquelle la forme circulaire d sanctuaire se combine avec la nef parallélogramme.

Si l'on examine les colonnes, les entablements, les corniches, on es frappé de la dégénérescence où l'art romain était parvenu. Les colonnes sont lourdes, sans proportions, quelquefois remplacées pa des piliers plus lourds encore. Les chapiteaux qui les surmontent n sont plus que de simples corniches, ou, quand ils rappellent la forme antique, ils sont sans grâce et couverts de grossières sculptures. Les entablements n'existent plus, pour ainsi dire, puisque l'architrave et la frise n'y sont plus; la corniche seule se maintient toujours simple, et, vers la fin de la période latine, elle est soutenue par des modillons de formes bizarres.

Enfin ce qui vient caractériser particulièrement les monuments dont la construction découle de l'imitation directe de la pratique romaine dégénérée, c'est la forme des ouvertures qui est toujours la forme *cintrée* en demi-cercle : fenêtres, portes, arcades, sont faites en *plein cintre*, sans aucun mélange; les arcades intérieures, destinées à faire communiquer la nef et les bas côtés de la basilique, sont aussi toujours en plein cintre. Dans la construction de ces ouvertures, les constructeurs employèrent les voussoirs séparés par d'épaisses couches de ciment; plus souvent les briques alternaient avec les pierres, et quelquefois les briques seules composaient le cintre, qui ne reposait jamais, à l'extérieur, sur des colonnes, mais bien sur des piliers larges et courts, tandis que, dans les intérieurs, les arcades s'abattaient sur des colonnes ou des piliers isolés.

14. — Pendant tout le règne du plein cintre, les constructeurs renoncèrent à élever des voûtes pour couvrir leurs monuments; l'ignorance des principes romains à cet égard était telle, qu'on ne savait plus, pour ainsi dire, bâtir une voûte. Aussi généralement l'abside seule fut voûtée avec de petits moellons noyés dans du mortier; les nefs, les bas côtés, les transsepts restèrent couverts par des charpentes, apparentes ordinairement. Ce ne fut que plus tard qu'on chercha à remplacer les couvertures de bois par des voûtes en pierre moins facilement destructibles. Cependant, jusqu'au XI[e] siècle, l'art du charpentier, relativement à celui du maçon, dut être plus perfectionné, et, malgré les causes plus fréquentes d'incendies, son emploi se conserva longtemps encore pour couvrir les édifices publics et pour la construction des habitations privées, comme nous le verrons plus loin.

15. — Quant à l'ornementation des édifices de l'époque latine, il n reste fort peu de chose ; les quelques débris qu'on ait pu recueillir ous montrent des ornements imités de l'art gallo-romain et travaillés ar des mains inhabiles. — Intérieurement cette ornementation devait tre très-sobre, et extérieurement elle se composait surtout d'une isposition de briques et des pierres de couleurs diverses arrangées e façon à former sur les murs des dessins d'une grande simplicité.

Pour compléter ces signes bien caractéristiques de l'architecture ıtine, j'ajouterai que les inscriptions qu'on rencontre sur les restes es constructions élevées pendant cette période de notre art monunental sont toujours écrites en grandes capitales romaines.

16. — Ainsi que je l'ai dit plus haut, il nous est resté trop peu de nonuments de l'époque mérovingienne pour qu'on puisse suivre pas ı pas la marche de l'art de bâtir ; ce qui reste de ces édifices est mutilé, léfiguré, et cependant on peut y reconnaître l'influence que conserva, lans ces temps de ténèbres, l'architecture antique.

Parmi les principaux édifices religieux qui remontent authentiquenent à la période qui nous occupe, je citerai l'église de la Basse-Œuvre, à Beauvais, qui succéda, vers le milieu du VIe siècle, à un temple païen ; la vieille basilique de Saint-Martin, à Angers ; les églises de Cravant, dans le département d'Indre-et-Loire, et de Savenières, dans celui de Maine-et-Loire ; celle de Saint-Jean, à Poitiers, qui nous offre, quoique dénaturée, une façade caractéristique, montrant bien que toutes les églises primitives de la Gaule durent présenter une véritable filiation de l'art romain. Cette église de Saint-Jean, qui remonte au IVe siècle, mérite que nous nous y arrêtions C'était dans l'origine un baptistère. La façade, qui seule a de l'intérêt pour nous, se compose de trois parties, trois zones (fig. 38). La première, à partir du sol, présente un mur plein et nu terminé par un bandeau simple ; la seconde zone est percée de deux fenêtres rondes qui, autrefois, avaient la forme d'arcades. A la naissance des cintres s'allonge un bandeau qui porte quatre pilastres lourds et trapus, couronnés de chapiteaux dans le goût antique ; ces chapiteaux se disposent de chaque côté des baies cintrées et portent une sorte de corniche, peu saillante qui limite la seconde partie de la façade. — Au-dessus règne la troisième zone, bâtie de grandes pierres et de briques alternées ; au milieu est un cintre formé de plusieurs moulures saillantes les unes sur les autres, dont le fond est occupé par une croix grecque. Deux triangles de pierre sont placés à droite et à gauche de ce cintre et dans l'axe des arcades.

Cette troisième partie porte un fronton soutenu par une corniche avec modillons. Les moulures qui encadrent le fronton, de proportions antiques, sont simples et s'accompagnent d'ornements en forme de demi-cercle. — Le milieu du tympan est occupé par de grandes pierres

gravées en creux, affectant la forme triangulaire et ornées de rosace peu compliquées.

17. — Avec Saint-Jean de Poitiers la construction la mieux conservée qui date de la fin de la période mérovingienne est l'église de la Basse-Œuvre, à Beauvais.

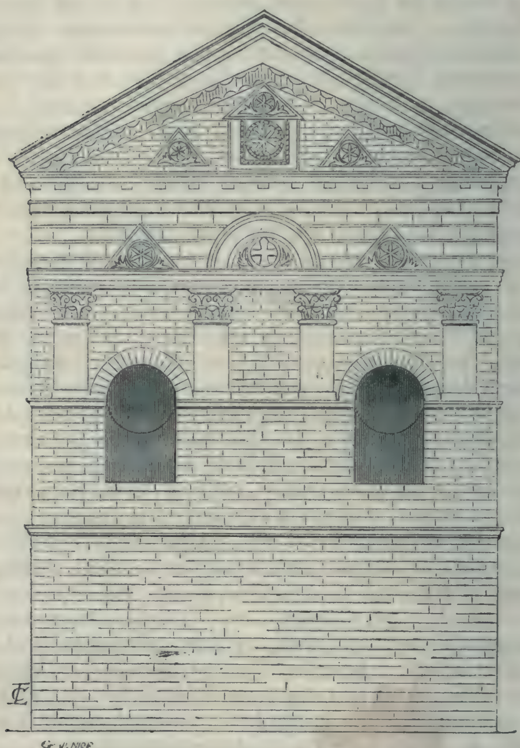


Fig. 38. — Façade de l'église Saint-Jean, à Poitiers.

Cette vénérable basilique, qui succéda à un temple païen, reconstruite vers le VIII[e] siècle, reçut la dénomination de Basse-Œuvre à l'époque où l'on éleva la cathédrale actuelle, qui fut appelée la Haute-Œuvre. Ce qui reste aujourd'hui de l'ancienne cathédrale de Beauvais forme un vaste rectangle contenant une nef et des bas côtés séparés par cinq gros piliers carrés supportant des cintres qui soutiennent les grands

urs; il est probable que cette nef et ces latéraux n'ont jamais été oûtés. Sur chaque côté, cinq fenêtres à plein cintre éclairent l'intéeur de l'édifice. La façade, qu'on croit être postérieure au corps de basilique, est surmontée d'un fronton triangulaire au centre duuel est sculptée une grande croix; au-dessous de ce fronton se prolent deux corniches assez éloignées l'une de l'autre, et plus bas 'ouvre une fenêtre cintrée dont l'archivolte est ornée de quatre rangs e moulures figurant des étoiles. Au-dessus de cette ouverture longue t étroite, on remarque trois personnages sculptés très-grossièrement ui ont donné lieu aux hypothèses les plus contradictoires. Quoi qu'il n soit, la Basse-Œuvre servit de cathédrale à la ville de Beauvais usqu'à la fin du xe siècle, époque qui vit renouveler les anciennes onstructions religieuses, comme nous le verrons bientôt.

Telles sont encore, malgré les changements nombreux qu'ont subis es deux vieilles basiliques, les façades de Saint-Jean de Poitiers et de a Basse-Œuvre de Beauvais; elles nous prouvent que la tradition des formes classiques se conserva longtemps encore sur le sol de la Gaule. Ce fut surtout dans le Midi que se fit sentir cette influence des arts antiques : ainsi le portique de la cathédrale d'Aix; la vieille cathédrale de Vaison; des anciennes églises ou portions d'églises à Cavaillon, à Saint-Paul-Trois-Châteaux et dans beaucoup d'autres localités de cette partie de la France, nous montrent une architecture tombée en décadence, mais toujours imbue des principes de l'art romain.

18. — On peut se convaincre encore de cette vérité en visitant la crypte de Jouarre, vénérable et intéressant monument de la fin de l'époque mérovingienne. Cette chapelle souterraine fut probablement élevée au VIIe siècle, par un disciple de saint Colomban, Odon, qui servait à la cour de Dagobert Ier. Suivant la tradition, dit M. Gailhabaud, ces cryptes auraient été élevées sur l'emplacement d'un édifice consacré aux gentils. Cette dernière hypothèse est la plus vraisemblable.

La chapelle souterraine actuelle se compose de deux cryptes se communiquant; l'une est dédiée à saint Paul, l'autre à saint Ebrégisile. Elles forment un petit édifice de forme rectangulaire, dont les voûtes à plein cintre sont soutenues par des colonnes au nombre de six, qui divisent la crypte en trois parties. Ces colonnes diffèrent de hauteur, de couleur et de nature; mais toutes sont formées de marbres étrangers et précieux, de jaspe, de porphyre, de cipolin, de marbre de Corinthe. Les chapiteaux de marbre blanc, travaillés avec un soin minutieux, présentent divers ornements, des oves, des cannelures, des feuilles d'acanthe, etc. Quant à la richesse de ces matériaux inconnus à nos contrées, on peut supposer que les colonnes antiques de Jouarre ont été apportées d'un temple voisin et même d'un lieu assez éloigné. On sait, en effet, qu'aux époques mérovin-

giennes et sous Charlemagne, on allait chercher à de grandes distance des marbres et des matériaux déjà travaillés, laissés par l'antiquité et qu'on s'en servait pour orner des églises chrétiennes.

Cette crypte (fig. 39), un des plus anciens monuments du christianisme, présente un aspect sombre et mystérieux; elle devait êtr destinée à recevoir les tombeaux de saints personnages. « Ces tombeau ou sarcophages y furent placés de plusieurs manières : les uns ont ét mis sur une espèce de gradin ou de banquette, d'autres sont agencé dans des arcuata, et il en est qui reposent sur le sol. »

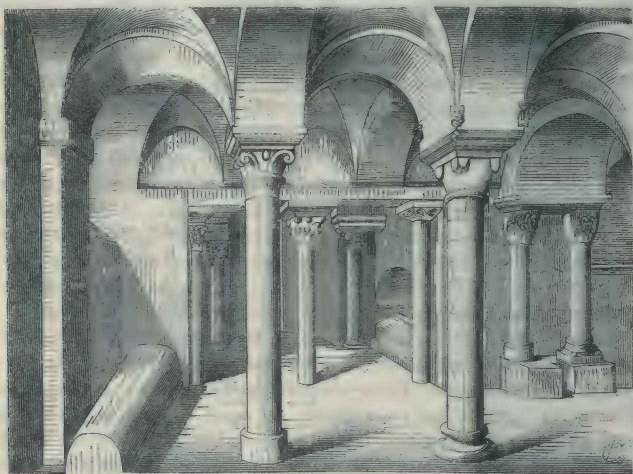


Fig. 39. — Crypte de Jouarre, chapelle de Saint-Ébrégisile.

19. — Pour compléter cette rapide esquisse de la marche de l'art monumental sous les Mérovingiens, il me reste à dire quelques mots des constructions militaires de cette époque.

Durant toute cette période, le système de défense employé par les Romains se conserva presque intact, et, bien que les fortifications gallo-romaines des villes aient été plusieurs fois ruinées et reconstruites, elles conservèrent toujours les dispositions générales que leur avait données la tactique romaine; les cités même qui furent obligées de s'entourer d'une enceinte fortifiée, tout en ne suivant aucune disposition systématique, adoptèrent presque toujours la muraille crénelée et flanquée de tours engagées.

Ces fortifications étaient ordinairement construites avec soin; elles se composaient d'un mur épais, bâti en appareil irrégulier couvert

un revêtement de pierre de taille de moyen appareil. — Un large
ssé défendait l'approche de cette muraille qui, d'ailleurs, était flan-
uée de tours carrées ou semi-circulaires et garnies de créneaux.
– Les portes de la ville étaient cintrées et protégées par deux tours,
u bien elles étaient percées dans l'épaisseur d'une tour unique. —
ers l'intérieur de la cité, immédiatement derrière les créneaux,
égnait un chemin de ronde auquel on accédait facilement au moyen
e larges emmarchements. — Les Visigoths, qui étendirent leur domi-
ation dans tout le midi de la Gaule, fortifièrent un grand nombre de
illes, parmi lesquelles Narbonne, Agde, Béziers, Toulouse, Carcas-
onne. Les enceintes de ces cités, dont on peut suivre encore les
races, surtout à Carcassonne, nous prouvent que dans les construc-
ions militaires, comme dans les monuments civils ou religieux, les
éléments architectoniques des Romains prévalurent sans modifica-
ions essentielles. Cependant les Francs, longtemps encore après leur
nstallation dans la Gaule romaine, conservèrent les habitudes ro-
maines; et, quand ils établissaient un camp, ils l'entouraient de pa-
issades, de fossés et quelquefois de talus de terre, à peu près de la
manière que l'indique César dans ses Commentaires. — Ce furent ces
camps, devenus permanents, qui disparurent peu à peu, et firent
place aux châteaux fortifiés de la féodalité.

20. — Les défenses militaires des temps mérovingiens emprun-
tèrent aussi aux fortifications des Romains le *castellum*, le château.
C'était alors un point choisi de l'enceinte fortifiée qui commandait
tout le système défensif de la ville; il était ordinairement bâti sur la
partie culminante de l'assiette de la cité, touchait toujours à une
partie de l'enceinte et était protégé par des ouvrages avancés. « Le
château lui-même contenait une défense isolée plus forte que toutes
les autres, qui prit le nom de *donjon* », et devait plus tard avoir une
grande importance dans les forteresses de la féodalité.

21. — Ainsi, pour résumer la marche de l'architecture pendant la
longue domination des Francs mérovingiens, nous pouvons dire que
l'art de bâtir est tout entier emprunté à la domination romaine; les
barbares, vainqueurs des Romains, détruisirent bien, il est vrai, la
société romaine, « non comme un vallon est ravagé par un torrent,
mais comme le corps le plus solide est désorganisé par l'infiltration
continuelle d'une substance étrangère. Entre tous les membres de
l'Etat, entre tous les moments de la vie de chaque homme, venaient
sans cesse se jeter les barbares... Comme l'empire s'était désorganisé,
de même chaque province se désorganisait, les cantons, les villes se
détachaient pour retourner à une existence locale et isolée. L'inva-
sion opéra partout de la même manière, produisit partout les mêmes
effets. Tous ces liens par lesquels Rome était parvenue, après tant
d'efforts, à unir entre elles les diverses parties du monde; ce grand

système d'administration, d'impôts, de recrutement, de travaux publics, de routes, ne put se maintenir. Il n'en resta que ce qui pouvait subsister isolément, localement, c'est-à-dire les débris du régime municipal. — Les habitants se renfermèrent dans les villes; là ils continuèrent à se régir à peu près comme ils l'avaient fait jadis, avec les mêmes droits, par les mêmes institutions [1]. » Quant aux campagnes, elles étaient le théâtre de pillages, d'excursions sans nombre, et les villes finirent par ne plus pouvoir se défendre derrière leurs murailles. Cet état de choses commença de changer quand la royauté barbare voulut prendre la place de la royauté impériale. Ce fut là un travail important qui, avec la naissance de l'aristocratie territoriale, fut le point de départ de la royauté mérovingienne et la première lueur de la féodalité.

Mais au milieu de cette société qui se décomposait, la puissance de l'Eglise chrétienne grandissait; elle était « le seul reste vivant de la société romaine ». Les évêques, protecteurs du peuple, magistrats populaires et conseillers des rois barbares, devinrent peu à peu les possesseurs du sol, et nous les avons vus fondant les monastères, les basiliques, amassant la puissance, accrédités partout, « symptôme assuré que l'Eglise atteindra la première à la domination ».

Telle fut l'époque mérovingienne; plus de trois siècles d'anarchie, de tâtonnements, de tentatives de retour vers l'administration impériale, d'assimilation des peuples envahisseurs avec la civilisation plus forte que toutes les invasions barbares. — L'architecture, si intimement liée à la vie publique ou privée, et qui en est l'interprète le plus fidèle, n'a donc pas dû subir une révolution plus grande que celle qui s'est manifestée dans les idées et les habitudes de la société entière.

LIVRE XI

GAULE CAROLINGIENNE

(Renaissance sous Charlemagne).

Les Normands. — L'an mille.

1. — Pendant l'effroyable anarchie qui signala les règnes des derniers Mérovingiens, les arts étaient tombés dans une profonde décadence : la Gaule « portait lourdement la peine de l'accueil qu'elle avait fait aux barbares ».

[1] M. Guizot, *Histoire de la civilisation en France.*

Il fallait, pour la relever de l'état de dégénération sociale où elle était parvenue, le génie organisateur de Charlemagne. A lui commence véritablement le monde moderne ; l'ancienne civilisation finit de se dissoudre sous la puissance de son système administratif. Ce fut certes un grand spectacle que de voir ce seul homme lutter pendant plus de quarante années contre la barbarie de son siècle, combattre l'ignorance et la grossièreté des mœurs par les arts de la civilisation, chercher à faire une véritable renaissance parmi les populations qui ne connaissaient et n'appréciaient que la force matérielle.

2. — Le « grand Karle » avait compris que les lettres et les arts étaient un des leviers les plus puissants pour réformer et organiser ses peuples ; aussi tous ses efforts se tournaient-ils vers la restauration des études. Mais il ne pouvait trouver dans son empire les moyens nécessaires pour arriver au grand but qu'il se proposait : les arts avaient disparu de l'Occident ; heureusement qu'il n'en était pas de même dans l'empire d'Orient. Là, en effet, le règne de Justinien avait porté ses fruits, et, comparativement à l'état de l'Europe occidentale, l'empire byzantin conservait une civilisation avancée. Ce fut donc en Orient que Charlemagne alla chercher la pratique des arts. Il s'adressa aux étrangers pour instruire son peuple : il fit venir d'Italie les savants Pierre de Pise et Paul le Diacre ; d'Angleterre, l'un des maîtres de l'école d'York, le fameux Alcuin, qu'il combla de biens immenses ; Lectrade et Théodose furent aussi honorés de sa confiance ; l'histoire nous le montre enfin entretenant des relations avec le kalife de Bagdad, Haraoun-al-Raschid, qui gouvernait ces populations arabes, si avancées déjà dans les sciences et dans la pratique de tous les arts.

Cependant l'idée qui paraît avoir dominé le grand Karle fut de reconstruire l'empire de Rome ; mais son œuvre ne fut qu'une faible et pâle imitation de l'antiquité romaine, et cependant ce suprême effort profita aux arts modernes, non pas en suivant le chemin que leur traçait son génie, mais en prenant des éléments nouveaux apportés d'Orient. Ce fut, en effet, à Byzance et chez les Arabes que Charlemagne prit ses professeurs et ses architectes, parce que chez les sectateurs de Mahomet il y avait des écoles célèbres où l'on enseignait toutes les sciences connues alors ; c'est parce qu'il trouvait chez eux une civilisation avancée, des mœurs et des habitudes régulières, des lumières enfin dont il voulait profiter pour instruire son peuple.

3. — Ainsi ce fut à trois principes, à trois sources que Charlemagne alla puiser pour régénérer les peuples de la Gaule par l'instruction : les restes vivaces de la civilisation romaine, source toujours féconde qui devait longtemps encore faire sentir son influence ; les arts byzantins, rajeunissement des arts romains, qui fournirent une longue et

brillante carrière, et dont l'ascendant fut très-inégal, quoique parfaitement marqué; enfin la civilisation arabe, jeune et pleine de vie dont les arts se développèrent rapidement en s'inspirant des arts byzantins et persans.

En possession de ces principes, qui dominèrent plus ou moins suivant que les relations étaient plus ou moins suivies avec l'Espagne et la Syrie, ou avec l'empire d'Orient, Charlemagne donna une puissante impulsion aux arts, et en particulier à l'architecture.

4. — L'art de bâtir dut donc participer des éléments étrangers apportés de Bagdad, de Byzance ou de Cordoue, et il en résulta un art architectonique qui ne fut ni celui des Romains, ni celui des Orientaux, mais un art qui, partant de cette double origine, donna naissance à l'architecture occidentale proprement dite, à celle qui devint, quelques siècles plus tard, la mystérieuse architecture romane.

M. Viollet-le-Duc, dans son savant Dictionnaire, fait remarquer avec raison que c'est bien plutôt au VIIIe siècle qu'à l'époque des croisades qu'eut lieu l'influence des arts et des sciences cultivées par les Arabes sur notre architecture occidentale. « Charlemagne, dit-il, dut être frappé des moyens employés par les infidèles pour gouverner et policer les populations. De son temps déjà, les disciples de Mahomet avaient établi des écoles célèbres, où toutes les sciences connues alors étaient enseignées; ces écoles, placées pour la plupart à l'ombre des mosquées, purent lui fournir des modèles de ses établissements à la fois religieux et enseignants. »

5. — On peut dire que Charlemagne fut le rénovateur des arts en France, comme il fut le père des lettres et des sciences. Mais, malgré sa forte administration, il ne put donner à l'art de bâtir une complète unité du Rhin aux Pyrénées. C'est plus particulièrement dans les contrées qui furent visitées par l'empereur, dans celle surtout où il établit la capitale de son empire, que l'influence des arts d'Orient se conserva longtemps : ainsi sur les bords du Rhin, dans les Pyrénées, dans le Languedoc, les traditions étrangères à l'art romain se perpétuèrent presque jusqu'au XIIIe siècle.

6. — Ce fut à l'antique *Aquæ Grani*, colonie romaine située entre la Meuse et le Rhin, que Charlemagne fixa sa résidence. C'est dans sa ville d'Aix-la-Chapelle qu'il fallait voir le grand Karle ; il y fit élever cette fameuse chapelle royale qui ne tarda pas à s'entourer de palais et d'édifices, et à constituer une nouvelle cité pour laquelle ce grand prince eut toujours une prédilection particulière [1].

[1] C'est, comme on le sait, dans cette ville qu'il fut couronné, et que, depuis cette époque, les empereurs d'Allemagne vinrent recevoir le sceptre. Trente-sept empereurs et onze impératrices furent sacrés à Aix, de 804 à 1531. Depuis, le couronnement se fit à Francfort.

La cathédrale d'Aix-la-Chapelle (fig. 40) fut élevée de 796 à 804, t dédiée à la Vierge. Le dôme, dont les historiens ont parlé avec en-ousiasme, était de forme antique, rond et supporté par huit piliers eliés par des arcs cintrés ; ces arceaux portaient trente-deux colonnes outenant la coupole. Tous ces supports de granit ou de marbre avaient té enlevés aux églises de Rome et de Ravenne, villes italiennes dont s dépouilles vinrent enrichir l'église et le palais d'Aix.

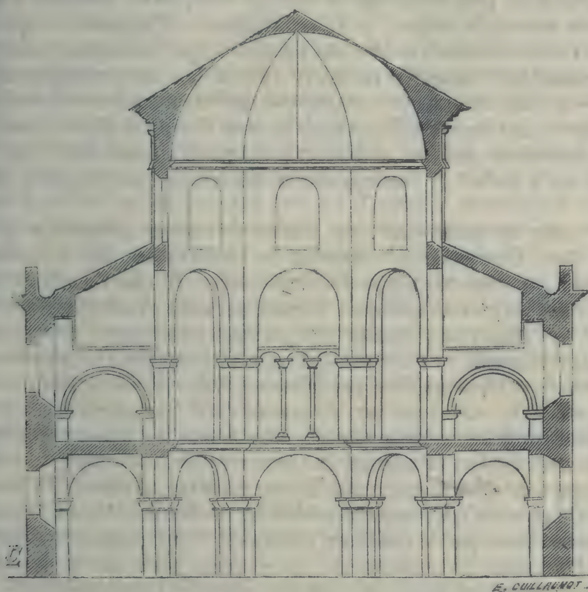


Fig. 40. — Coupe de l'église d'Aix-la-Chapelle.

7. — Le gendre et le biographe de Charlemagne, Eginhard, nous apprend qu'il fut chargé de l'inspection du temple, dont la construction fut confiée à des architectes byzantins, si l'on s'en rapporte au témoignage d'un historien du XIVe siècle, Meibonius. — Il n'existe plus aujourd'hui de l'église de Charlemagne que de gros massifs de murailles, des grilles et les portes de bronze qui fermaient cette « historique et fabuleuse église ». Le dôme byzantin à frontons triangulaires qui s'élève au-dessus du tombeau même du grand empereur fut élevé par Othon III, au Xe siècle.

Aix-la-Chapelle ne fut pas la seule cité que Karle releva de ses

ruines : il rebâtit Nimègue ; Ingelheim, près Mayence ; Waltorf, qu'i orna de palais et d'églises, dont aujourd'hui il ne reste malheureu sement aucune trace. Le midi de la Gaule ne fut pas oublié par l'empereur : il avait ordonné la reconstruction de tous les édifices religieux et publics ruinés par la guerre, dans les diverses régions de so vaste empire. Ce fait nous est attesté par Théodulfe, que Karle avai attiré à sa cour. Ce savant évêque d'Orléans, en décrivant l'itinérair de son voyage, parle de Nîmes en termes qui font supposer une cit plus grande et plus riche que la ville de nos jours ; il donne à Toulouse le titre de « belle », à Arles l'épithète « d'opulente », quoiqu moins riche et moins « noblement décorée » que Narbonne, qu'il semblait considérer comme la première ville de la Gaule méridionale.

8. — L'élan civilisateur que Charlemagne donna à l'Occident s'étendit donc à des degrés différents dans tout l'empire, grâce à son système fortement établi d'administration, grâce surtout à la vive sollicitude qu'il portait à l'enseignement des lettres, des sciences et des arts.

Le moine de Saint-Gall nous a laissé de curieux détails sur la manière dont Charlemagne entendait la construction des monuments publics : « C'était un usage dans ces temps-là, dit l'historien anonyme, que partout où quelques travaux devaient s'exécuter d'après les ordres de l'empereur, comme des ports, des vaisseaux, des passages ou le nettoiement, le cailloutis et le comblement des chemins locaux, les comtes les faisaient faire par l'intermédiaire de leurs vicaires et de leurs officiers, avec aussi peu de travail qu'il était possible, et y employaient les gens de basse classe ; mais quand il s'agissait d'ouvrages plus considérables, et surtout de constructions nouvelles, ni comte, ni évêque, ni abbé n'était, sous aucun prétexte, dispensé d'y contribuer. On peut en citer comme preuve les arches du pont de Mayence, qui furent faites par le concours général et régulièrement ordonné de toute l'Europe. Ce monument, au surplus, périt par la fraude de quelques malintentionnés qui voulaient piller les marchandises de contrebande déchargées des vaisseaux... Etaient-ce des églises dépendantes du domaine national dont on prescrivait de peindre les plafonds ou les murailles, cette charge regardait les évêques et les abbés voisins ; mais s'il fallait en bâtir de nouvelles, tous les évêques, ducs, comtes ou abbés, chefs des églises royales, sous quelque dénomination que ce fût, et généralement ceux qui avaient obtenu des bénéfices publics, étaient tenus, par un travail non interrompu, de les élever depuis les fondations jusqu'au faîte. C'est ce qu'attestent, non-seulement la basilique construite à Aix-la-Chapelle en l'honneur de Dieu, mais encore les travaux faits dans cette ville pour l'utilité des hommes, et les demeures de tous les gens revêtus de quelque dignité, construits d'après les plans de l'habile Charles autour du palais, et de telle ma-

ière que l'empereur pouvait, des fenêtres de son cabinet, voir tout ce que ceux qui entraient ou sortaient faisaient, pour ainsi dire, de plus caché. Les habitations des grands étaient de plus suspendues, pour ainsi dire, au-dessus de la terre. Non-seulement les officiers et leurs serviteurs, mais toute espèce de gens trouvaient sous ces maisons un abri contre les injures de l'air, de la neige et de la pluie, et même des fourneaux pour se défendre de la gelée, sans que toutefois ils pussent se soustraire aux regards du vigilant Charles [1]. »

9. — Les trois grandes sources où Charlemagne alla puiser les éléments de sa rénovation sociale se répandirent diversement dans les différentes parties de son empire, et, dans celles où elles exercèrent davantage leur influence, elles donnèrent aux monuments un caractère tout à fait local. Ainsi, dans le bassin du Rhône, où les traditions romaines avaient laissé des traces profondes, les arts romains perpétuèrent leurs errements même jusqu'au XIIe siècle.

Quoiqu'on ne puisse montrer que des fragments des édifices élevés sous Charlemagne, on peut constater que les monuments des bords du Rhône bâtis postérieurement au règne de Karle rappellent dans beaucoup de détails, et même dans l'ensemble, les constructions du peuple-roi. Ainsi, le porche de Notre-Dame des Dons, à Avignon, dont la date n'est pas bien connue, mais qu'on peut attribuer à la fin de la période carolingienne ou au commencement du XIe siècle, présente une ornementation presque servilement imitée de l'architecture romaine.

Ce porche mérite du reste qu'on s'y arrête ; il appartient à une des premières fondations religieuses de notre pays. Cette vénérable basilique, détruite par les barbares qui inondèrent l'empire dans les premières années du Ve siècle, et qui eut à subir au VIIIe les dévastations des Sarrasins, fut reconstruite avec les dons de Charlemagne. Le porche, qui probablement fut élevé plus tard, a une grande analogie avec l'arc de triomphe d'Orange [2] ou celui de Saint-Remi. On voit, en examinant avec attention les grandes lignes architecturales de ce portail, l'influence directe des monuments anciens qui couvrent cette partie de la France. Cette arcade surmontée d'un fronton antique soutenu par deux colonnes corinthiennes engagées dans les angles du porche; l'imitation exacte de la construction romaine dans ces deux colonnes; les moulures et les ornements qui sont copiés sur les édifices romains, tout pourrait faire supposer que cette portion de Notre-Dame des Dons est d'origine païenne.

10. — L'influence des traditions de Rome se retrouve encore dans d'autres fragments des monuments carolingiens. Je citerai ce qui reste

[1] Collection Guizot.
[2] Voyez livre V, p. 50.

de la basilique de Saint-Martin d'Angers, de l'église de Saint-Pierre e de celle de Saint-André le Bas, à Vienne, en Dauphiné ; la partie infé rieure du clocher de Saint-Germain des Prés, à Paris, partie qu pourrait bien remonter au v[e] siècle ; une portion de la crypte de l basilique de Saint-Denis, et plusieurs autres débris aujourd'hui enfoui et perdus sous des reconstructions postérieures.

11. — Parmi ces débris rares et précieux de l'époque qui précéd les terribles invasions des Normands, nous n'oublierons pas la modest église de Saint-Généroux [1], dans le Poitou. Cette vénérable construc tion, peu connue, mérite certainement l'attention de l'archéologue e de l'antiquaire.

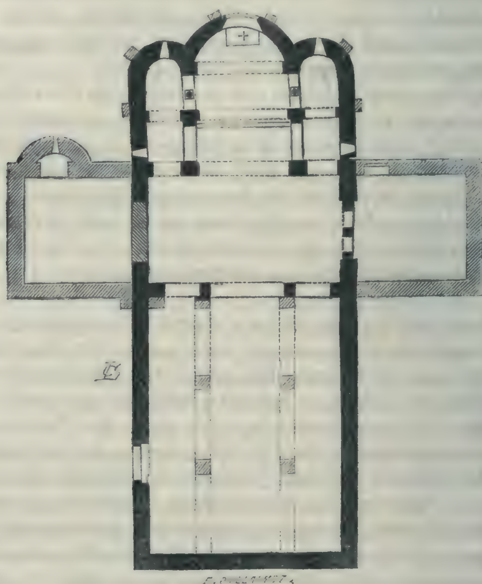


Fig. 41. — Plan de l'église de Saint-Généroux.

Quoiqu'on ne connaisse rien ni de l'histoire ni de la fondation de la basilique fondée par saint Généroux, on a pu, par l'étude attentive de la bâtisse, rapporter son élévation au IX[e] siècle ou au commencement du X[e] siècle. — Suivant l'opinion de dom Fonteneau, cette vieille

[1] Saint-Généroux est une petite commune de France, département des Deux-Sèvres, arrondissement de Parthenay.

église serait la seule de cette partie de la France que les Normands n'auraient pas ravagée, et il en place la construction avant les invasions de ces hordes du Nord ; mais il faut le dire, il ne s'appuie sur aucune preuve. Quoi qu'il en soit, l'église de Saint-Généroux dérive par son plan des basiliques chrétiennes (fig. 41), et montre dans sa sobre décoration des réminiscences romaines, surtout dans les chapiteaux. A une époque postérieure, des reconstructions en ont altéré le caractère primitif : l'abside fut allongée, des transsepts s'élevèrent à droite et à gauche de la nef, et de grandes arcades transversales surmontées d'arcatures fermèrent cette nef. « Les murs, dit M. Gaillabaud, à qui nous empruntons ces détails, ainsi que leur décoration extérieure, semblent être du IXe siècle ; peut-être même du temps de Charles le Chauve, qui fut un ami des arts, et sous lequel on exécuta de très-beaux monuments ; mais il est certain que le monument a été remanié plus tard, sans doute au commencement du XIe siècle, à l'époque où l'on ajouta le transsept (fig. 42). »



Fig. 42. — Abside de l'église de Saint-Généroux.

12. — L'influence arabe se fit sentir, surtout dans la région méridionale et dans la région centrale de la France, et se confondit avec celle de la civilisation byzantine. Nous avons vu le kalife Haroun-al-Raschid entretenir des relations amicales avec le puissant monarque

qui venait de se faire couronner dans la ville éternelle comme empereur d'Occident.

Les présents que les kalifes envoyèrent à Charlemagne lui donnèrent une haute idée de la civilisation de ce peuple, qu'on n'avait connu jusqu'alors que par les ravages de ses légions. Quoiqu'il ne nous reste rien, au point de vue architectural, de cet ascendant des arts arabes, il est impossible de nier qu'il dut apporter au grand Karle des éléments civilisateurs puissants, et agir profondément dans la suite, en donnant à notre art de bâtir une indépendance qui lui était inconnue.

13. — Les arts byzantins eurent une influence plus vivace : ils avaient déjà donné naissance aux arts arabes, et devaient, de concert avec eux, réagir contre l'influence de l'architecture romaine, dont les restes, comme nous l'avons vu, couvraient en grande partie l'Italie et la Gaule.

J'ai précédemment[1] montré la renaissance architecturale qui signala le règne de Justinien, et l'essor que prit l'art de bâtir depuis cette brillante époque. Mais au VIII[e] siècle, un empereur byzantin, Léon l'Isaurien, s'étant mis à la tête des iconoclastes[2], persécuta les artistes, qui s'exilèrent et vinrent chercher un refuge en Italie. C'est de ce pays que Charlemagne fit venir des émigrés byzantins, les appela à

[1] Voyez livre X, p. 82.

[2] La secte des iconoclastes (briseurs d'images) fut développée par Léon l'Isaurien, soldat de fortune qui, devenu empereur, voulut acquérir la gloire d'un réformateur. Frappé vivement des outrages que les musulmans et les juifs adressaient aux chrétiens au sujet de l'excessive multiplication des images de Jésus-Christ, de la Vierge et des saints, Léon se persuada que l'Eglise était retombée dans le paganisme. Il ordonna des prédications et abolit le culte des images dans tout l'empire. Exaspéré par une résistance qui alla même jusqu'à la sédition, il ordonna des persécutions aussi sanglantes que celles que les empereurs païens exercèrent contre les premiers chrétiens. Le fils de Léon l'Isaurien, Constantin Copronyme, se montra aussi ardent que son père à poursuivre le culte des images, pendant que les Lombards lui enlevaient une partie de l'Italie. Les Romains, aussi abandonnés par l'empereur d'Orient, se jetèrent dans les bras de Pepin, roi de France, qui délivra Rome et la donna au pape Etienne II. — Les querelles religieuses au sujet des images se prolongèrent en Orient sous les siècles de Nicéphore, de Léon l'Arménien, de Michel le Bègue et de Théophile. — L'œuvre de pacification, commencée par Irène, contemporaine de Charlemagne, ne fut achevée qu'en 852, et ce fut encore une femme, l'impératrice Théodora, qui en eut la gloire. Le schisme des iconoclastes, qui troubla l'Eglise pendant près de cent trente ans, est surtout mémorable en ce qu'il consomma la séparation des empires d'Orient et d'Occident par l'érection de Rome et de son territoire en république, dont le pape fut reconnu le chef; par la constitution définitive de la puissance temporelle du saint-siége, et par le couronnement de Charlemagne comme empereur d'Occident.

Aix-la-Chapelle, et les employa dans toutes les villes de cette région rhénane, où l'on trouve des traces bien marquées de leur séjour dans tous les monuments religieux.

Mais l'influence byzantine qui domina dans cette partie de l'empire ne fut pas cependant assez forte pour absorber complétement celle des arts romains. L'antiquité romaine, ne l'oublions pas, influa longtemps encore sur la marche des arts de l'Occident, malgré le christianisme; il fallait, pour que les arts s'affranchissent des souvenirs de Rome, que les traditions fussent complétement perdues, et que les idées prissent une route nouvelle. Ce moment-là n'était pas encore venu : la Gaule devait passer par une série de malheurs que le grand Karle avait prévus, et sa race devait finir sans voir le mouvement progressif qui signala le XIe siècle.

14. — Charlemagne mort, le démembrement de son vaste empire commence; sa dissolution marche à pas de géant. Vingt-neuf ans après la mort de Karle, l'empire est déjà divisé en trois royaumes [1], possédés par ses petits-fils; quarante-cinq ans plus tard, sept royaumes [2] partagent le même territoire, et chacun d'eux est subdivisé en plusieurs parties. Ainsi le royaume de France est divisé en vingt-neuf provinces, sous l'autorité de gouverneurs qui peu à peu se rendent indépendants. Cent années après, au moment où arrive la chute définitive de la race de Charlemagne, ce même royaume de France renferme cinquante-cinq provinces.

Ce démembrement continu n'eut pas seulement pour cause l'incapacité des successeurs de Charlemagne et l'ambition des possesseurs de fiefs, mais plutôt la diversité ou l'incompatibilité des races qui, une fois affranchies par la mort de l'empereur, après avoir été forcément agglomérées en un seul faisceau par sa main puissante, ont dû se séparer et se grouper selon leurs rapports d'origine, de mœurs et de langage. C'est là le principe fondamental de tous les autres événements politiques de cette période de notre histoire; c'est là aussi la cause du fractionnement de l'art de l'architecture, fractionnement qui commence à se faire sentir cinquante ans après la mort du vainqueur des Saxons.

15. — Il y a à cette époque, comme à toute autre, du reste, un lien remarquable entre les tendances, le génie des populations et le développement des arts, surtout de l'art de bâtir. Au IXe siècle, chaque division de l'empire de Charlemagne « reprend son allure naturelle » et se peint, pour ainsi dire, dans les monuments qu'elle a élevés. Plus nous avancerons vers le XIIe siècle, plus nous verrons cette diversité

[1] Ceux de France, de Germanie et d'Italie.

[2] Les deux royaumes de Bourgogne, ceux de France, de Navarre, de Lorraine, d'Allemagne et d'Italie.

grandir et marquer distinctement sa trace jusqu'à ce que chaque province forme son école.

16. — Les successeurs de Charlemagne ne purent donc pas arrêter le courant de la dissolution qui anéantissait l'héritage que leur laissait le grand empereur; les invasions des Normands vinrent encore accélérer la décadence du système politique et administratif qu'avait si fortement établi Karle dans l'Europe occidentale.

Après les dévastations de ces peuples du Nord, qui ne laissaient rien debout derrière eux, le règne de la barbarie reparaît; l'esquisse rapide des principaux règnes des successeurs de Charlemagne va nous montrer cette chute profonde de la race carolingienne.

Le fils de Karle meurt, entraînant avec lui l'unité de l'empire; son petit-fils, Charles le Chauve, « qui était né avec un goût très-vif pour les lettres et les arts », leur donna un dernier asile dans son palais, étroite enceinte où ils ne devaient pas vivre longtemps; cependant « les beaux manuscrits conservés jusqu'à nos jours attestent que les arts n'étaient rien moins que barbares à la cour de Charles le Chauve, où la philosophie était plus honorée qu'au temps de Charlemagne lui-même, et surtout plus indépendante et plus hardie. »

17. — Mais ce fut une dernière lueur. — Les flottes normandes, « mobile et fantastique image du monde du Nord qu'on avait trop oubliée », reparaissent, désolent le Nord, tandis que les Sarrasins infestent le Midi. — Le fils de Charles le Chauve, Louis le Bègue, ne peut même pas conserver l'ombre de la puissance de son père. Il vit peu, ses fils Louis III et Carloman encore moins, et l'Allemand Charles le Gros réunit tout l'empire de Charlemagne. Sous son règne, les Normands ne se contentent plus de ravager l'empire; ils commencent à s'emparer des points fortifiés et assiégent Paris avec un prodigieux acharnement. Abbon, moine de Saint-Germain des Prés au IXe siècle, et témoin oculaire des événements qu'il raconte, nous a laissé le récit de ce fameux siége de Paris, que soutinrent avec un si grand courage le comte Eudes et l'évêque Goslin (l'an 885). L'empereur Charles se déshonora par sa lâche et perfide connivence avec les barbares : il fut déposé. Mais rien n'arrêtait le flot des envahisseurs, aussi la résistance s'organisa partout, grandit de jour en jour. « Les métairies, dit M. H. Martin, les villas de bois des leudes francs se transforment en donjons de pierre et de brique; toutes les abbayes sont des châteaux forts (*castra*); chaque propriétaire rural, libre ou noble, ce qui se confond, fait de sa maison une place de guerre, où quelques hommes d'armes peuvent l'aider à soutenir un siége; sur chaque colline de la France s'élève une tour crénelée. Les Normands sont encore là, courant par toute la Neustrie, l'Aquitaine, la Bourgogne; mais le butin devient journellement plus rare et plus disputé, quoique la résistance ne soit guère que locale ou partielle. »

C'est, en effet, à cette époque qu'il faut faire remonter la fondation de tous ces châteaux fortifiés, qui devaient être les demeures des seigneurs de la féodalité.

Quand les seigneurs, les monastères, les rois, les cités virent les Normands se jeter périodiquement sur le territoire, ils cherchèrent naturellement à se mettre à l'abri derrière des défenses faites à la hâte; et quand, malgré cela, le pillage se renouvela, ces fortifications durent être construites d'après des systèmes défensifs calculés pour résister le plus efficacement possible aux attaques terribles des Normands.

D'un autre côté, les Normands eux-mêmes, pour mettre à l'abri le produit de leurs pillages, protéger leurs embarcations, furent bien obligés de construire des camps retranchés, protégés par une forteresse, et placés le long des fleuves ou près de leur embouchure, dans une position déjà défendue par la nature.

18. — Cependant les barbares se découragent peu à peu; ils renoncent au brigandage et demandent des terres : Charles le Simple, roi de France, consent à leur établissement (l'an 911), et abandonne au chef normand Rollon la province appelée dès lors la Normandie.

A peine établis sur le sol, ces hommes du Nord apportent à la civilisation un esprit vif et original; ils deviennent des constructeurs pleins de hardiesse et d'activité. Rien n'arrête leur élan, et nous les voyons couvrir le pays qu'ils avaient choisi pour patrie d'un grand nombre de monuments religieux ou civils, d'une richesse et d'une étendue inconnues jusqu'à eux. Ils deviennent surtout d'habiles constructeurs de forteresses, aidés en cela par leur esprit guerrier, bien supérieur à celui des descendants de Charlemagne. Nous verrons plus tard les Normands organiser un système défensif soumis à des lois fixes et exercer une grande influence sur le caractère du château féodal.

19. — A partir de l'installation des Normands, la race du grand Karle s'éteint d'épuisement, comme celle des Mérovingiens. Jusqu'à l'année 987, qui vit l'avénement de Hugues Capet et le commencement d'une nouvelle dynastie, les derniers descendants de l'illustre empereur finissent de succomber sous les coups des grands vassaux : c'est la fin du règne des Francs et la substitution d'une royauté nationale au gouvernement fondé par la conquête, comme le dit judicieusement M. Michelet.

20. — Que devenait l'architecture au milieu de ces ruines de chaque jour, de cette conflagration générale?

« Reportons-nous au IXe siècle, dit M. Viollet-le-Duc, et examinons un instant ce qu'était alors le sol des Gaules et d'une grande partie de l'Europe occidentale. — La féodalité naissante, mais non organisée; la guerre; les campagnes couvertes de forêts en friche, à peine cultivées dans le voisinage des villes. Les populations urbaines

sans industrie, sans commerce, soumises à une organisation municipale décrépite, sans liens entre elles, des *villas* chaque jour ravagées, habitées par des colons, ou des serfs dont la condition était à peu près la même; l'empire morcelé, déchiré par les successeurs de Charlemagne et les possesseurs de fiefs. Partout la force brutale, imprévoyante. Au milieu de ce désordre, seule, une classe d'hommes n'est pas tenue de prendre les armes ou de travailler à la terre; elle est propriétaire d'une portion notable du sol; elle a seule le privilége de s'occuper des choses de l'esprit, d'apprendre et de savoir; elle est mue par un admirable esprit de patience et de charité; elle acquiert par cela même une puissance morale contre laquelle viennent inutilement se briser toutes les forces matérielles et aveugles. C'est dans le sein de cette classe, c'est à l'abri des murs du cloître que viennent se réfugier les esprits élevés, délicats, réfléchis; et, chose singulière, ce sera bientôt parmi ces hommes en dehors du siècle que le siècle viendra chercher ses lumières. — Jusqu'au XIe siècle cependant le travail est obscur, lent; il semble que ces établissements religieux, que le clergé, sont occupés à rassembler les éléments d'une civilisation future. Rien n'est constitué, rien n'est défini; les luttes de chaque jour contre la barbarie absorbent toute l'attention du pouvoir clérical, il paraît épuisé par cette guerre de détails. Les arts se ressentent de cet état incertain, on les voit se traîner péniblement sur la route tracée par Charlemagne, sans beaucoup de progrès; la *renaissance* romaine reste stationnaire, elle ne produit aucune idée féconde, neuve, hardie, et, sauf quelques exceptions, l'architecture reste enveloppée dans son vieux linceul antique. »

21. — Cependant, sous le règne des successeurs de Charlemagne, on ne peut nier que des tentatives, des tâtonnements n'aient été faits pour faire sortir l'art de bâtir de l'ignorance où il était plongé sous la première race. Les constructeurs, sous la puissante impulsion de Karle, cherchèrent à imiter les modes employés par les architectes byzantins; mais il leur manquait ce génie hardi, innovateur, que possédaient les premiers artistes qui élevèrent la coupole hémisphérique sur quatre piliers isolés faisant les angles d'un carré. Nous avons vu les constructeurs que Charlemagne fit venir d'Italie apporter le système des dômes ou coupoles, mais sur plan cylindrique ou octogonal, comme la coupole de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Plus tard, comme je le montrerai dans la suite de ces études, l'influence de la construction byzantine se répandit en Occident.

22. — Le peu qui reste des édifices élevés pendant la période carolingienne nous prouve que les architectes imitèrent la bâtisse romaine: ainsi on retrouve le système des massifs de blocages entourés dans des parements de moellon ou de brique, le moellon sous forme d'assises à peu près régulières, et présentant des formes carrées, et la brique

sous la forme triangulaire. Ils voulurent aussi parementer les blocages en pierre de taille, mais ils n'arrivèrent à faire qu'une construction vicieuse, parceque leurs parements n'étaient qu'un simple revêtement, que leurs mortiers étaient fort médiocres et leurs blocages mêmes très-irréguliers. Les constructeurs carolingiens tâtonnèrent donc constamment, avec persévérance sans doute, mais sans résultat définitif. Il était bien difficile qu'il en fût autrement : ils se trouvèrent en face de difficultés qu'ils ne surent pas surmonter, car, « manquant de savoir, ne possédant que des traditions presque effacées, n'ayant ni ouvriers habiles, ni engins puissants, marchant à tâtons, ils durent faire, et firent en effet, des efforts inouïs pour élever des édifices d'une petite dimension, pour les rendre solides, et surtout pour les voûter. »

C'est là, dans la construction des voûtes, que les constructeurs montrèrent leur insuffisance, leurs embarras et leurs incertitudes ; leurs expériences persévérantes, leurs efforts sans cesse renouvelés les amenèrent, après au moins deux siècles et demi, à des perfectionnements remarquables qui annoncèrent l'ère nouvelle du XI[e] siècle, ère qui commença par laisser de côté les traditions antiques.

23. — Nous avons vu les invasions normandes rendre plus misérable que jamais la situation de la Gaule ; une autre cause vint augmenter encore, à la fin du X[e] siècle surtout, le malaise des populations : on approchait de l'an 1000, époque fatale du jugement universel, attendue avec une grande anxiété par les peuples, qui prenaient à la lettre un passage obscur de l'Apocalypse.

Dans toute la chrétienté cette croyance avait tout interrompu : on songeait seulement à pourvoir aux besoins les plus immédiats; « on léguait ses terres, ses châteaux aux églises, aux monastères, pour s'acquérir des protecteurs dans le royaume des cieux où on allait entrer. » On attendait avec angoisse dans les chapelles, dans les églises et dans les basiliques la fin du monde qui approchait.....

Le premier jour de l'an 1000 arriva ; le premier mois et la première année s'écoulèrent « sans que les astres se détachassent du firmament et sans que les lois de la nature eussent été aucunement interverties. » L'effroi des populations se calma peu à peu ; mais avec lui les dons immenses prodigués au clergé ne furent pas anéantis, et comme le fait remarquer notre grand historien, M. Martin, cette seule année indemnisa l'Eglise des innombrables usurpations exercées sur son patrimoine.

A partir de cette époque s'effectua l'anéantissement complet des dernières traditions du polythéisme ; la foi la plus ardente s'empara des populations. Ecoutons un chroniqueur bourguignon, Raoul le Chauve (*Radulfus glaber*) : « Vers la troisième année de l'an 1000, les basiliques sacrées furent réédifiées de fond en comble dans presque tout l'univers, surtout dans l'Italie et dans les Gaules.... Les peuples chré-

tiens semblaient se disputer entre eux à qui élèverait les églises les plus belles et les plus riches : on eût dit que le monde entier, d'un commun accord, avait dépouillé ses antiques haillons pour se couvrir d'églises neuves comme d'une blanche robe. Les fidèles ne se contentèrent pas de reconstruire les basiliques épiscopales ; ils restaurèrent et décorèrent aussi les monastères dédiés aux saints, et jusqu'aux chapelles des villages..... »

Ce passage du vieux chroniqueur marque la date précise de la première des deux grandes époques de l'architecture du moyen âge, je veux dire de celle qu'on a appelée *architecture romane.* C'est le moment où le travail des cloîtres va se produire au grand jour ; « l'Europe latine, en deuil de l'art antique, peut commencer d'espérer qu'un art chrétien la consolera de cette grande ruine [1]. »

[1] Henri Martin, *Histoire de France.*

DEUXIÈME PARTIE

LIVRE PREMIER

FRANCE CAPÉTIENNE OU FÉODALE

Influence byzantine. — Les Vénitiens en Aquitaine. — La basilique de Saint-Front, à Périgueux. — Les cloches.

1. — Après les vaines terreurs de l'an 1000, commence véritablement la civilisation française. « Pourtant, c'est à cette même époque que toute unité disparaît sur notre territoire. Ainsi le disent tous les livres, ainsi le montrent tous les faits. C'est l'époque où prévaut complétement le régime féodal, c'est-à-dire le démembrement du peuple et du pouvoir. Au XIe siècle, le sol que nous appelons français est couvert de petits peuples, de petits souverains, à peu près étrangers les uns aux autres, à peu près indépendants les uns des autres. L'ombre même d'un gouvernement central, d'une nation générale, semble avoir disparu [1]. »

Nous avons vu, dans nos chapitres précédents, combien il a fallu de longues années et une vaste puissance pour que Charlemagne puisse arriver à cette unité politique qui fit la grandeur de son règne ; nous avons vu aussi que, malgré sa forte administration, son empire ne lui survécut pas longtemps, à cause de la diversité des races, des mœurs, des traditions, des langages des populations qu'il avait soumises à son sceptre. Aussi n'avons-nous pas pu étudier un art national, formé pendant le règne de la race de Charlemagne. C'est que, en effet, la tendance vers une unité nationale ne commença à se laisser entrevoir qu'au moment où une autre race remplaça celle des Carolingiens. Hugues Capet, le chef de la dynastie nouvelle (987), n'avait, comme l'a dit un de nos historiens, ni passé, ni souvenirs ; il sortait des rangs

[1] Guizot, *Histoire de la civilisation en France.*

des grands seigneurs et restait leur égal en devenant roi. Mais cet événement fermait la longue transition de siècles pendant laquelle il n'y avait eu rien de régulier, rien de fixe dans les hommes et dans les choses.

2.—A cette époque, les races diverses qui couvraient le sol de la France commencèrent à s'amalgamer. « La diversité des lois, selon l'origine, n'est plus le principe de toute législation. Les situations sociales ont acquis quelque fixité : des institutions, non pas les mêmes, mais partout analogues, les institutions féodales, ont prévalu, ou à peu près, sur tout le territoire. Au lieu de la diversité radicale, impérissable, de la langue latine et des langues germaniques, deux langues commencent à se former, la langue romane du Midi et la langue romane du Nord, différentes sans doute, cependant de même origine, de même caractère, et destinées à s'amalgamer un jour. Dans l'âme des hommes, dans leur existence morale, la diversité commence à s'effacer. Le Germain est moins adonné à ses traditions, à ses habitudes germaniques; il se détache peu à peu de son passé, pour appartenir à sa situation présente. Il en arrive autant du Romain; il se souvient moins de l'empire et de sa chute, et des sentiments qui en naissaient en lui. Sur les vainqueurs et les vaincus, les faits nouveaux, actuels, qui leur sont communs, exercent chaque jour plus d'empire.

» En un mot, l'unité politique est à peu près nulle, la diversité réelle encore très-grande; cependant il y a au fond plus d'unité véritable qu'il n'y en a eu depuis cinq siècles. On commence à entrevoir les éléments d'une nation; et la preuve, c'est que, depuis cette époque, la tendance de tous ces éléments sociaux à se rapprocher, à s'assimiler, à se former en grandes masses, c'est-à-dire la tendance vers l'unité nationale, et par là vers l'unité politique, devient le caractère dominant, le grand fait de l'histoire de la civilisation française...[1] »

Telle a été au commencement du XIe siècle la féodalité, qui dura trois siècles, jusqu'au jour où les guerres avec les Anglais, sous Philippe de Valois, commencèrent sa décadence.

3. — En même temps que la dynastie capétienne remplaçait la race de Charlemagne en France, il se passait un fait excessivement curieux pour l'histoire générale de la France et plus encore pour l'histoire particulière de l'art. Ce fait, qui a été mis au jour et développé par un savant archéologue[2], nous donne la raison de la présence, dans la France centrale, d'édifices de construction byzantine, où l'on retrouve le signe caractéristique dont nous avons parlé dans notre

[1] M. Guizot, *ouvr. cité*,

[2] M. Félix de Verneilh, dans son beau travail sur l'*Architecture byzantine en France*. Didron, Paris.

remière partie, la *coupole à pendentifs.* Comment un type byzantin introduisit-il dans notre pays, à Périgueux ; quelle influence cet lément tout nouveau exerça-t-il sur notre art de bâtir, au moment ù il recevait la plus vive impulsion de la part des ordres bénédictins? 'est ce que nous allons étudier rapidement, en prenant pour guide e travail de M. F. de Verneilh.

4. — Aux VIIIe, IXe et Xe siècles, il n'y avait en Europe qu'un seul euple, les Vénitiens, qui, par son activité et sa puissance maritime ût monopoliser tout le commerce de l'Orient et une grande partie e celui de l'Occident. C'est surtout avec le Levant que les rapports ommerciaux des Vénitiens étaient des plus actifs ; les Grecs et les rabes, les deux nations les plus civilisées et les plus industrieuses de ette époque, fournissaient aux Vénitiens la plupart des produits lont l'occident de l'Europe manquait complétement, et ceux-ci avaient lepuis longtemps organisé avec la France un système d'échange qui rofitait sans aucun doute aux deux nations. Ne pouvant pas traerser le détroit de Gibraltar, dans la crainte de rencontrer les Norands sur les côtes océaniques de la France, ils « déposèrent vers Montpellier, et plus tard à Aiguesmortes, les marchandises, toutes l'aussi grand prix que de peu de volume, qui faisaient l'objet de eur négoce, et les transportaient à Limoges, dont le commerce a touours été un commerce d'entrepôt. De là elles se répandaient dans out le nord de la France, et par la Rochelle, dans l'Angleterre, 'Ecosse et l'Irlande. »

Cette colonie vénitienne de Limoges fut installée entre les années 979 et 989, si l'on s'en rapporte à des documents historiques dignes de foi, et il est supposable qu'avant la fondation de ce comptoir commercial, les Vénitiens avaient depuis un certain temps organisé un trafic dont l'importance était devenue assez grande pour qu'ils se risquassent à s'installer d'une manière définitive dans cette partie de la France.

5. — Notre but n'est pas de passer en revue toutes les preuves matérielles du séjour de la colonie vénitienne à Limoges. Disons seulement que vers la fin du XIIe siècle, les habitants de cette cité, voulant assurer leur indépendance menacée par Henri le Vieux, roi d'Angleterre, détruisirent, avec les faubourgs de la ville, les maisons des Vénitiens et l'abbaye autour de laquelle elles s'étaient groupées. — Ce fut assurément un désastre pour les établissements des colons que cette destruction de leurs habitations ; aussi à partir de cette époque, ne sait-on plus bien la marche de ces comptoirs vénitiens : il est probable, cependant, qu'ils ne furent abandonnés qu'au XVIe siècle, « après que le commerce de l'Orient se fut ouvert de nouvelles voies ».

Dans le même temps que les colonies vénitiennes s'installaient à Limoges, « on commençait à vingt lieues de distance, dit M. de Verneilh, et dans une ville située sur leur itinéraire naturel, un édifice

que l'on peut justement appeler vénitien, une copie de la basilique de Saint-Marc »[2]. En effet, à Périgueux, s'élevait, sous l'influence des relations de Venise avec cette partie de la France, une église, Saint-Front, reproduisant Saint-Marc de Venise, qui elle-même n'est qu'une réminiscence de Sainte-Sophie de Constantinople.

C'est là un fait remarquable qui explique comment l'influence orientale a pu pénétrer dans la France centrale, et exercer peu à peu une pression plus ou moins forte sur l'architecture des provinces limitrophes de l'Aquitaine. En effet, l'art de bâtir, à la fin du Xe siècle et au commencement du XIe, cherchait encore la voie qu'il devait suivre; les constructeurs, animés d'un zèle ardent, ne demandaient pas mieux que d'employer un système qui leur permît d'élever de vastes églises; et, comme ils ne connaissaient que la voûte romaine, ils adoptèrent avec empressement les diverses manières de construire les voûtes que leur apportèrent les étrangers vénitiens.

Il est probable que des religieux architectes, comme il y en avait beaucoup alors, furent envoyés à Venise et dans quelques villes de l'Adriatique pour étudier la construction des églises et des voûtes qui les couronnaient; peut-être aussi les riches négociants firent-ils venir de leur pays, des dessins, des représentations de leurs monuments religieux. Quoi qu'il en soit de ces suppositions, il est impossible de nier l'influence que ce nouvel élément, la coupole, eut sur l'architecture de cette portion de la France; et, quoique les constructeurs du temps aient interprété différemment les dessins, les renseignements ou ce qu'ils avaient pu observer, il n'est pas moins vrai que les conséquences de cette importation orientale se firent sentir jusque vers le XIIIe siècle en Aquitaine et dans les provinces voisines : « les cathédrales de Poitiers, d'Angers et du Mans même, conservent, dans la manière de construire les voûtes des grandes nefs, une dernière trace de la coupole. »

Nous n'avons pas à montrer ici la différence qui existe entre Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux; constatons uniquement qu'une seule différence, importante sans doute, se remarque dans la décoration de ces deux vieilles basiliques et dans la manière dont elles sont construites. On reconnaît, en effet, dans Saint-Front, une exécution encore très-loin d'être aussi avancée que celle des édifices byzantins; on comprend cette différence, en songeant qu'à cette époque les ouvriers habiles étaient très-rares, les matériaux employés peu riches et difficiles à manœuvrer ; que les arts, à Byzance, étaient cultivés avec succès, tandis que chez nous ils sommeillaient dans l'en-

[1] La basilique de Saint-Marc, à Venise, a été commencée sous le doge Sébastien Ziani, en 977; elle fut continuée sous les doges Pietro Orseolo, Dominique Contarini, et enfin Dominique Selvo.

einte des cloîtres; qu'enfin l'art de bâtir vivait encore sur les tradiions laissées par les Romains.

L'église de Saint-Front mérite, au reste, une description que nous erons rapide et succincte.

6. — Cette vénérable basilique a remplacé une vieille église latine à rois nefs; celle du milieu ne devait pas être voûtée, tandis que les deux as côtés l'étaient dans toute leur longueur. Sa façade est, avec trois

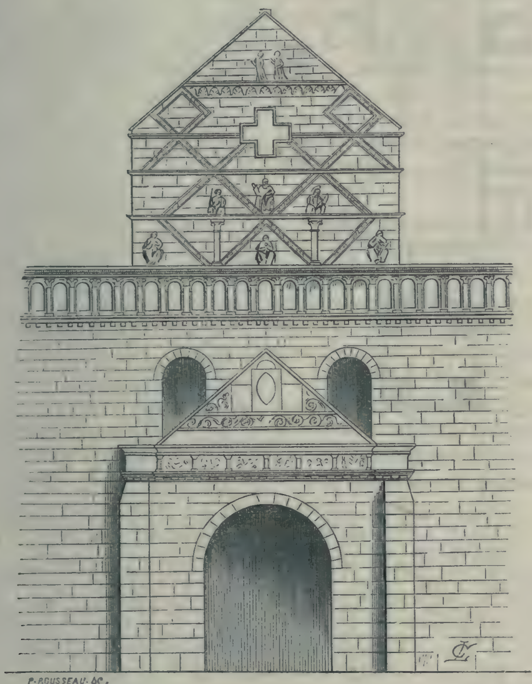


Fig. 43. — Façade latine de Saint-Front.

cryptes ou confessions, ce qu'il en reste de plus important. Cette façade (fig. 43), mutilée aujourd'hui, montre une arcade plein cintre dans laquelle une autre en ogive a été faite à la fin du XIIe siècle. Au-dessus, sont percées deux baies cintrées, surmontées d'une arcature ornée de pilastres avec chapiteaux corinthiens et cannelures. Au-dessus de cette arcature s'élevait, il n'y a pas encore bien longtemps, un fronton

décoré d'une façon originale : on y voyait des statues « les plus vieilles certainement que le moyen âge nous eût laissées, » qui ont été détruites.

La plus grande partie de la nef de la basilique latine de Saint-Front a été conservée. C'est au sud de cette ancienne construction que s'étend le monastère de Saint-Front, dont les dimensions assez vastes sont loin d'être en rapport avec celles de la basilique byzantine.

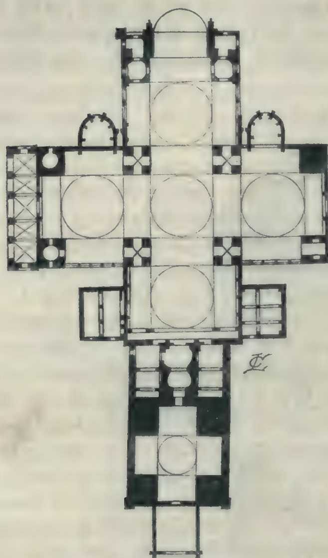


Fig. 44. — Plan de Saint-Front.

C'est dans le prolongement de la nef de l'église latine que, vers la fin du xe siècle, avant 990, l'évêque Frotaire fit commencer les travaux de l'église orientale. A cette époque, où les cités n'avaient pas encore cherché à se soustraire à la tutelle des évêques, Frotaire avait la puissance et les richesses nécessaires pour faire élever un édifice religieux capable d'étonner par sa grandeur et un style inconnu jusqu'alors.

Nous l'avons dit plus haut, la basilique de l'évêque Frotaire est une réminiscence de Saint-Marc ; si l'on rapproche les dates de fondation de ces deux édifices, 977 pour Saint-Marc, et 984 à peu près pour Saint-Front, on peut comprendre toute l'analogie qu'ils présentent.

7. — Le plan (fig. 44) de l'église byzantine de Périgueux a la forme, traditionnelle à Byzance, d'une croix grecque ; son développement extérieur forme, par conséquent, douze pans ou faces. « Ceux qui marquent les extrémités des quatre branches de la croix se composent du parement de deux gros piliers, et de l'ouverture du grand arc qui les unit. Les huit autres ne comprennent que le parement d'un seul pilier et l'ouverture d'un grand arc, parce que les piliers de la coupole centrale sont tout intérieurs. Les grands arcs sont fermés par des murs très-minces et à peu près inutiles à la solidité des masses. De là des cintres immenses qui se dessinent à l'extérieur et dans lesquels sont encadrées les fenêtres. Un entablement, porté sur de robustes modillons, contourne l'édifice ; mais il ne règne que sur le parement des piliers, et, se relevant avec les voussoirs des grands arcs, il couronne les douze façades d'autant de larges frontons. Aux extrémités de la croix, les frontons, comme les grands arcs auxquels ils sont appliqués,

occupent le centre de la façade. Mais ceux qui s'élèvent sur les côtés des angles rentrants de la croix viennent se réunir au sommet de ces angles sur une énorme console servant de gargouille. »

Telle est l'église byzantine dans ses traits les plus généraux. Nous ajouterons quelques autres détails qui ont bien leur importance. A l'est, c'est-à-dire à l'opposé de la nef latine « une haute et courte abside s'inscrivait dans le grand arc de la coupole, immédiatement au-dessous du fronton », et par suite de la pente assez rapide du sol de ce côté, on éleva deux énormes contre-forts adossés aux deux gros piliers dont nous avons parlé plus haut. Au XIVe siècle, cette partie de Saint-Front fut reconstruite et perdit son caractère byzantin.

La façade septentrionale est percée d'une porte, qui était autrefois précédée d'un porche régnant sur toute l'étendue de la façade. Du côté du sud, on voit une porte qui, malgré de profondes mutilations, « se fait remarquer encore par des formes originales et par les restes d'une ornementation assez recherchée ».

Chacune des douze façades est percée de fenêtres toujours groupées trois à trois; les faces des angles rentrants de la croix sont en plus percées de trois autres ouvertures plus grandes; enfin, les piliers ont aussi, sur celles de leurs faces qu'ils présentent au dehors, deux fenêtres plus petites qui éclairent leurs deux étages. « Depuis la première construction, on a muré un grand nombre de ces fenêtres, et cependant un jour éclatant inonde encore l'intérieur de la basilique. Saint-Marc, au contraire, est très-sombre. La différence des climats en donne la raison. A Venise, on n'a percé dans les murs que d'étroites ouvertures, et l'on n'a ouvert librement au soleil que les coupoles, d'où la lumière descend doucement dans l'édifice. A Périgueux, il n'était pas possible d'isoler de leurs supports, par un cordon de petites fenêtres, de lourdes coupoles de pierre de taille. Mais les murs, presque inutiles à la solidité du monument, qui ferment l'ouverture des grands arcs, ont été découpés à plaisir. Sous notre ciel plus pâle, on ne pouvait avoir trop de jour, trop de soleil. D'ailleurs, pour remplacer les plaques de marbre amincies et transparentes dont on fermait les fenêtres en Orient, on disposait chez nous, dès le Xe siècle, de toutes les ressources de l'art du verrier, même de vitraux à personnages. »

8. — Quant à l'intérieur de Saint-Front (fig. 45), on y reconnaît la forme de la croix grecque parfaitement caractérisée. Nous rappellerons à cette occasion que le bras occidental fut allongé par la nef de la vieille église latine, mais cet allongement n'altère en rien le plan byzantin, qui, disons-le, cependant, marque d'une légère différence la branche occidentale, — soit en lui donnant une longueur un peu plus grande, soit en la couvrant d'une coupole de dimensions égales à celles du centre.

A Saint-Front, on ne remarque pas cette disposition : la coupole

centrale surpasse les quatre autres, et à l'intérieur les piliers son carrés, les grands arcs ont une égale ouverture et une égale hauteur



Fig. 45. — Coupe de Saint-Front de Périgueux.

Cette régularité de Saint-Front, fait remarquer M. de Verneilh, n'a lieu que dans les masses, dont la disposition dépend de la volonté des architectes; les fautes de construction, qui ne dépendent que de leur soin ou de l'habileté de leurs ouvriers, étant d'ailleurs innombrables.

Les piliers qui soutiennent intérieurement la coupole centrale sont, comme à Saint-Marc de Venise, percés de hautes arcades se coupant à angle droit; seulement on a réduit, par prudence, la largeur de leurs ouvertures. A Saint-Marc, les piliers sont réunis par une colonnade qui porte une étroite galerie pénétrant dans l'intérieur des piliers, de manière à faire tout le tour de l'intérieur de l'église. Mais « l'architecte de Saint-Front comprenait que cette belle colonnade isolée, qui réunit les piliers de Saint-Marc, ne pouvait être reproduite que par d'habiles ouvriers et avec de riches matériaux; aussi l'a-t-il appliquée à la muraille, où elle a figuré une arcature. Ses colonnes sont devenues des pilastres, au moins le plus souvent; mais elle a gardé ses grands chapiteaux corinthiens et jusqu'au nombre de ses arcades. Elle en a trois aux extrémités et au flanc oriental des transsepts, comme sous trois des coupoles de Saint-Marc ; quatre partout ailleurs, comme à la coupole du pied de la croix ; et, dans chacune d'elles, s'inscrit une des grandes fenêtres du soubassement régulièrement groupées quatre à quatre. Comme à Saint-Marc, elle porte une étroite galerie de service qui relie entre eux les piliers; mais ces derniers sont voûtés à la hauteur de cette galerie, ainsi que nous venons de le dire, et ils présentent une petite salle carrée qu'elle traverse. »

Mais, malgré les précautions que prenaient les architectes de Saint-Front pour mettre à leur portée et modifier selon leurs moyens d'exécution le modèle qu'ils avaient adopté, ils y parvinrent à peine. L'édifice n'était pas encore achevé, peut-être, que déjà les piliers de la coupole centrale cédaient à la charge. Ce fut le même accident que celui qui compromit la solidité du Panthéon de Paris, et l'on y pourvut de la même manière, c'est-à-dire en rétrécissant et abaissant les ouvertures des piliers et en les renforçant d'une épaisse maçonnerie.

9. — Les coupoles de Saint-Front sont construites intérieurement en moellon, tandis que les piliers, leurs grands arcs et leurs pendentifs sont en pierre de taille. Au pied de chacune des coupoles règne une galerie qui permet d'en faire le tour. Quant aux fenêtres qui entourent d'un cordon lumineux les coupoles de Saint-Marc, on ne les trouve à Saint-Front qu'à celles du centre et du pied de la croix ; les trois autres dômes ne sont percés que d'une seule fenêtre dont l'objet était sans aucun doute de conduire aux galeries.

La toiture de la cathédrale de Périgueux ne renferme ni bois, ni métaux. Les coupoles ne s'élèvent pas sur un tambour cylindrique, mais bien conique, vice de construction qui est racheté par une combinaison heureuse de grandes assises à la base du tambour, et de petites assises qui s'enfoncent davantage dans le blocage de la voûte intérieure au fur et à mesure qu'elles s'élèvent. La couverture des coupoles se continue en s'appuyant sur ces tambours coniques, et au lieu de terminer circulairement en suivant la demi-sphère, intérieure, elle repose sur un massif d'un mètre et demi d'épaisseur, qu'on n'a pas craint d'établir au sommet de la voûte. Ce massif a pour effet de grandir les coupoles le plus possible et de relever leurs pentes. Aussi, extérieurement, ont-elles une forme conique peu satisfaisante à l'œil ; il est vrai que l'effet de la perspective rachetait ce que les grandes lignes architecturales de ces coupoles pouvaient avoir de disgracieux.

« Les cinq dômes, dit notre savant guide, devaient avoir un couronnement ; de vieux tableaux l'indiquent confusément. » En effet, chacun d'eux possède une plate-forme qui devait servir de base à une petite lanterne, ou, ce qui est plus probable, à une énorme pomme de pin qui terminait assez bien la forme pyramidale de la coupole. Cependant le dôme du milieu se terminait par une lanterne à colonnes.

On se figure aisément l'effet que devait produire ce système de toiture, dont toutes les formes étaient nouvelles, inconnues dans le pays, et qu'accompagnaient si bien les nombreuses pyramides, dont les frontons entouraient tout l'édifice d'un feston non interrompu.

10. — Malheureusement cette vigoureuse conception d'un architecte inconnu ne put se conserver intacte. La pierre employée pour

construire Saint-Front, et qui a été prise sur les lieux mêmes, n'est pas de bonne qualité, et l'on s'aperçut trop tard de ce mauvais choix de matériaux. Cependant on se borna pendant quelques siècles à réparer la toiture sans en changer le système. Mais on se lassa de ce difficile entretien, et l'on se décida à établir une couverture de charpente. « Du moment qu'on en voulait une, il fallait, pour l'asseoir sur le monument, niveler le sommet des façades en découronnant les frontons, et en rasant aux trois quarts les pyramides. Du reste, les cinq coupoles, engagées seulement par leur base dans la nouvelle toiture, étaient encore apparentes au dehors. » On ignore dans quel siècle eut lieu cette « malencontreuse restauration », qui subsista jusqu'à la fin du siècle dernier. A cette époque, la vénérable basilique de Saint-Front subit une transformation qui lui fit perdre toute sa physionomie byzantine ; ce fut « à la fatale générosité de ses évêques », qu'elle dut la charpente actuelle qui englobe les cinq coupoles, en formant une croix grecque.

11. — Nous avons dit plus haut combien l'influence romaine était visible à Saint-Front ; c'est surtout dans l'ornementation que l'imitation de l'antique est constante. Ainsi, « les chapiteaux sont corinthiens (fig. 46). Ils conservent communément la rose, la corbeille, les volutes, traits caractéristiques qui s'effacent dans le style roman. Les feuilles d'acanthe sont encore peu multipliées, et demeurent très-détachées de la masse. » Un autre fait à noter dans l'église de Périgueux, c'est l'emploi fréquent des pilastres, « presque inconnus au moyen âge », et qui sont empruntés à l'architecture romaine ; les archivoltes à trois ou quatre faces, les arcades cintrées, les entablements, leurs corniches et leurs modillons, tout enfin, dans l'ornementation sculptée de cette basilique byzantine, dénote une préférence marquée pour l'antique. Quoi qu'il en soit, elle « n'est pas moins remarquable par son unité que par son originalité profonde ».


Fig. 46.— Chapiteau de Saint-Front.

12. — La basilique byzantine de Saint-Front de Périgueux, a dû nécessairement exciter des imitations, et, comme le fait remarquer M. de Verneilh, ces imitations doivent être faciles à reconnaître. Aussi la cathédrale de Périgueux est-elle entourée d'une quantité d'églises qui présentent toutes, à des degrés différents, la coupole à pendentifs.

La ville même où s'élève Saint-Front possède, dans le style byzantin, l'église de Saint-Etienne de la Cité, qui fut consacrée peu de temps après Saint-Front. « Une fois naturalisé dans ce centre, le style byzantin a rayonné dans tous les sens. Il a construit les églises de Saint-

Astier (1013), de Brantôme, de Saint-Jean-de-Cole (1081-1099), de Saint-Avit-Sénieur (avant 1117), de Paurat, de Trémolac, de Boschaud, de Ligueux, abbayes plus ou moins importantes. Puis, parmi les simples paroisses, celle d'Agonac, de Bourdeille, de Paussac, de Saint-Martial de Viveyrol, des deux Mareuil, de Thiviers, et plusieurs autres que des recherches plus complètes feraient certainement connaître. »

13. — L'influence de Saint-Front et des colonies vénitiennes ne se fit pas seulement sentir dans le Périgord. Hors de cette province, on rencontre des églises à coupoles : ainsi à Souillac, à Cahors, à Solignac, à la belle cathédrale d'Angoulême (1101 à 1120) (fig. 47), à Cognac, à Saintes (1117), on reconnaît l'empreinte byzantine, et ces églises sont souvent entourées d'un cortége de petites églises à série de coupoles.

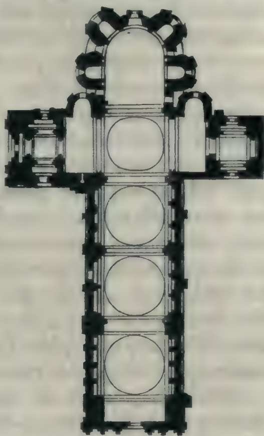


Fig. 47. — Plan de l'église d'Angoulême.

Si l'on s'éloigne de ce point central, le Périgord, et qu'on se tienne toujours dans l'ouest de la France, on trouve encore des édifices à coupoles, ou au moins rappelant par leur système de voûtes celles qu'on appelle de ce nom.

La cathédrale du Puy en Velay, Saint-Hilaire de Poitiers sont d'un byzantin douteux; mais il n'en est pas de même de l'église de la célèbre abbaye de Fontevrault, consacrée par le pape Calixte II en 1119. — Cette basilique, qui se rattache incontestablement aux traditions byzantines par ses coupoles, contient les sépultures abandonnées des Plantagenets; elle a été bâtie presque en même temps que la cathédrale d'Angoulême, avec laquelle elle a des analogies frappantes par la proportion, par le dessin, par l'ornementation même.

Nous n'entrerons pas dans la description de ces églises à coupoles qui proviennent toutes de la même source; qu'il suffise de dire qu'à Saint-Front seulement on trouve le plan en croix grecque, tandis que les plans des églises à série de coupoles sont en croix latine ou sans transsepts bien prononcés, et terminés par une abside arrondie ou carrée. Quant aux coupoles elles-mêmes, on ne les rencontre sur pendentifs byzantins que dans le Périgord; les provinces voisines les possèdent sur un plan modifié d'après les exigences de la construction latine ou romane. —Quant à leur ornementation, ces églises sont poitevines, angevines, languedociennes, et il est bien évident que chaque monument important « a sa zone d'influence, tantôt exclusive et tantôt mitigée ».

14. — Avant de terminer ce chapitre, il est une question que nous devons examiner : c'est celle de l'emploi des cloches, et par suite celle de l'érection des clochers. Sans vouloir nous étendre sur cet intéressant sujet, nous donnerons quelques indications nécessaires qui précéderont utilement l'étude de l'architecture du moyen âge, époque qui fut le triomphe des cloches, non-seulement dans la vie religieuse, mais aussi dans la vie civile.

Il est impossible de préciser exactement l'époque de l'invention des cloches. Leur principe est tellement simple, qu'on peut parfaitement admettre qu'elles ont été connues dès l'antiquité grecque et romaine, ou tout au moins, si les peuples anciens ne connaissaient pas les cloches, ils devaient employer les clochettes ou cloches à main. Quoi qu'il en soit, les critiques prétendent que les premières cloches ont été fondues à Nola, en Campanie, au ve siècle, lorsque saint Paulin était évêque de cette ville. De savants auteurs nous apprennent que ce fut le pape Sabinien qui, le premier, introduisit l'usage d'appeler le peuple aux saints offices par le son des cloches. Il ne paraît pas qu'on eut beaucoup de grosses cloches avant le VIIe siècle, et l'on ne peut mettre en doute qu'à cette époque elles étaient suspendues au-dessus des églises. En 610, Loup, évêque d'Orléans, étant à Sens, qu'assiégeait l'armée de Clotaire, l'étonna si fort en faisant sonner les cloches de l'église de Saint-Étienne, que toute l'armée prit la fuite. Ce fait prouverait au moins que l'usage des cloches n'était ni fort connu, ni fort usité.

Bède le Vénérable dit que, sur la fin du VIIe siècle, il y avait des cloches en Angleterre, et les religieux de l'abbaye d'Aumale se vantaient d'avoir les plus anciennes cloches de la Normandie.

15. — Mais à cette époque, les cloches étaient peu volumineuses et leurs dimensions ne devaient pas exiger l'érection de tours considérables. Cependant Anastase, le bibliothécaire, dans la *Vie du pape Étienne*, nous apprend que ce pontife fit élever en 770 une tour sur l'église de Saint-Pierre de Rome, et qu'il y plaça trois cloches pour appeler les fidèles aux offices.

Il est bien évident qu'aucune église ne devait posséder de clocher avant que la première basilique du monde eût eu le sien. Un fait certain, c'est que presque toutes nos abbayes n'en avaient point dans le IXe siècle, et certes les descriptions que nous possédons de ces établissements religieux ne les auraient pas oubliés s'ils en avaient possédé [1]. Ce qu'on peut parfaitement supposer, c'est que les cloches de petites dimensions qu'on fondait alors devaient être suspendues au-dessus des combles de l'église ou dans des arcatures ménagées au sommet des pignons ; rien n'empêche d'admettre même qu'on les suspendit dans de petits campaniles voisins de l'église ou dans de petits

[1] De Caumont, *Abécédaire d'archéologie*.

beffrois de bois élevés sur la façade ou sur les murs latéraux. Cependant le moine de Saint-Gall, dans les *Faits et gestes de Charlemagne*, nous apprend que sous le « grand empereur » on fondait des cloches assez grandes ; il cite même le moine Tanchon comme étant très-habile dans cette industrie. Quoi qu'il en soit, on peut dire, sans crainte de se tromper, que les tours ou clochers furent rares jusqu'à la fin du xe siècle.

16. — Mais ces clochers, élevés en matériaux solides jusqu'à une certaine hauteur et couverts par une pyramide de pierre ou de charpente, étaient autant destinés à faire connaître l'église au loin qu'à contenir des cloches d'un petit volume.

Au reste, des motifs en dehors des idées religieuses contribuèrent à l'érection de ces tours d'églises. Laissons parler M. Viollet-le-Duc : « Pendant les incursions normandes sur les côtes du Nord, de l'Ouest et le long des bords de la Loire et de la Seine, la plupart des églises furent saccagées par ces barbares (les Normands) ; on dut songer à les mettre à l'abri du pillage en les enfermant dans des enceintes, et en les appuyant à des tours solides qui défendaient leur approche. Ces tours durent être naturellement bâties au-dessus de la porte de l'église, comme étant le point le plus attaquable. Dans ce cas, le placement des cloches n'était qu'accessoire ; on les suspendait au sommet de ces tours, dans les loges ou les combles qui les couronnaient. C'est, en effet, dans les contrées particulièrement ravagées par les incursions périodiques des Normands que nous voyons les églises abbatiales et mêmes paroissiales précédées de tours massives dont malheureusement il ne nous reste guère aujourd'hui que les étages inférieurs.

» L'église abbatiale de Saint-Germain des Prés, à Paris, conserve encore les parties inférieures de la tour carlovingienne, bâtie devant la porte principale, celle par laquelle entraient les fidèles. Les églises de Poissy et de Créteil, sur la Seine, et les églises abbatiales de Saint-Martin de Tours et de Saint-Savin en Poitou, présentent la même disposition d'une tour massive précédant l'entrée en servant de porche. Ce qui fut d'abord commandé par la nécessité devint bientôt une disposition consacrée ; chaque église voulut avoir sa tour ; il faut d'ailleurs ne point perdre de vue l'état social de l'Occident au xie siècle. A cette époque, la féodalité était constituée ; elle élevait des châteaux fortifiés sur ses domaines ; ces châteaux possédaient tous un donjon, une tour plus élevée que le reste des bâtiments et commandant les dehors. Or, les églises cathédrales et abbatiales étaient en possession des mêmes droits que les seigneurs laïques ; elles adoptèrent les mêmes signes visibles, et voulurent avoir des donjons religieux, comme les châteaux avaient leurs donjons militaires. On ne saurait admettre que les énormes clochers précédant les églises abbatiales du xie siècle, comme, par exemple, ceux dont on voit encore les étages inférieurs

à Saint-Benoît-sur-Loire et à Moissac entre autres, fussent uniquement destinés à recevoir des cloches à leur sommet; car il faudrait supposer que ces cloches étaient très-grosses ou en quantité prodigieuse. Ces deux suppositions sont également inadmissibles; les cloches, au XI[e] siècle, étaient petites et rares. On regardait alors une cloche de 3000 kilogrammes comme un objet de luxe que peu d'églises pouvaient se permettre. »

17. —La construction de ces clochers, que les architectes du temps ne purent pas copier sur des monuments antérieurs du même genre, puisqu'il n'en existait pas, fut évidemment une construction originale, sans précédents, qui obligea les architectes à chercher des formes nouvelles propres à cette sorte d'édifice.

Comme le fait remarquer le savant auteur que nous venons de citer, l'idée d'élever, à la place du narthex, une tour massive qui défendît l'entrée de l'église dut être naturellement adoptée, et c'est ce que firent les constructeurs carlovingiens. Quoique nous ne possédions pas de clochers complets de cette époque, il est certain qu'ils avaient l'apparence solide, qu'ils se composaient « de murs épais flanqués aux angles de contre-forts plats, percés à la base d'une arcade cintrée, aux étages intermédiaires de rares fenêtres, et couronnés par un crénelage, une loge et un beffroi. » Le rez-de-chaussée du clocher servait de porche plus ou moins vaste, tel qu'on voit encore les bases des clochers de Créteil, près Paris, de Saint-Germain des Prés, de Poissy, de Saint-Savin en Poitou, et ces porches affectaient quelquefois des dispositions très-recherchées.

18. — Mais il fallait l'influence byzantine pour donner aux constructions de l'époque romane primitive l'invention qui lui faisait défaut. Cette influence, nous l'avons vue, à Saint-Front s'exercer sur une vaste échelle; elle devait compléter la révolution qu'elle fit dans l'art de bâtir par la construction du clocher de la basilique de Périgueux.

Le clocher de Saint-Front, quoique postérieur à la construction byzantine qu'il accompagne, est sans contredit le plus ancien clocher de France. L'architecte l'éleva sur la vieille église, sans changer en rien les dispositions de la nef; comme une travée ne lui suffisait pas, il en prit deux et assit son clocher carré sur une base rectangulaire, en sorte qu'il fut obligé de monter sa bâtisse sur une succession de porte-à-faux qui dénotent la plus grande inexpérience de ce genre de construction.

Qu'on veuille bien jeter un coup d'œil sur le dessin que nous donnons du clocher de Saint-Front (fig. 48), on y trouvera une hardiesse inconnue jusqu'alors, qui fait prévoir « l'influence de cet esprit hardi des architectes occidentaux, qui, un siècle plus tard, allait produire, appuyé sur le savoir et l'expérience, des monuments surprenants par leur hauteur, leur légèreté et leur solidité. »

Cependant l'idée en est simple : deux étages carrés, percés de fenêtres cintrées, se retraitant l'un au-dessus de l'autre, couverts par une coupole à près de 60 mètres du sol : telle est la masse du clocher de Saint-Front. Certes, c'est là une disposition essentiellement vicieuse, « car les parements intérieurs des murs de l'étage carré supérieur surplombent les parements de l'étage inférieur, de sorte que les piles d'angles portent en partie sur les voussoirs des petits arcs inférieurs, et les sollicitent à pousser les pieds-droits en dehors. De même la coupole terminant l'édifice est supportée par des colonnes d'inégale hauteur et d'inégal diamètre, encore en porte-à-faux; on peut donc s'étonner que, malgré cette mauvaise exécution, ce clocher soit debout ; il faut croire que, dans l'épaisseur des maçonneries, entre les rangs d'arcades, des chaînages horizontaux en bois furent posés, conformément aux habitudes des constructeurs occidentaux, et que ces chaînages maintinrent cette construction. »

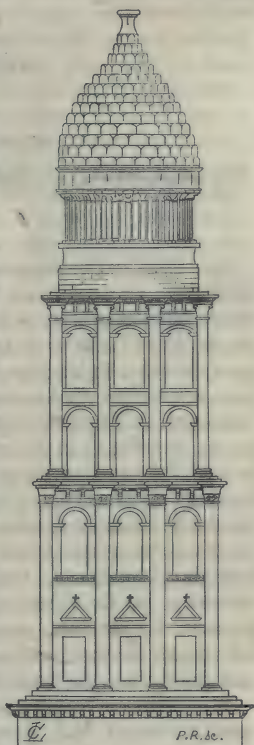


Fig. 48. — Clocher de Saint-Front.

Quoi qu'il en soit, un grand incendie, qui fondit les cloches et dévora la charpente intérieure, secoua et ébranla fortement cette tour, et l'on conçut de vives inquiétudes pour sa solidité. Ce fut alors qu'on boucha les fenêtres cintrées de l'étage inférieur, et qu'on réduisit les dimensions de toutes les autres ouvertures; on enleva ainsi à cette curieuse et originale construction le caractère d'extrême légèreté qu'elle devait avoir primitivement.

Le clocher de Saint-Front, malgré sa mauvaise et bizarre exécution, exerça-t-il une influence sur les bâtisses du même genre qui lui sont postérieures ? Il est difficile d'en douter ; car on trouve ces étages carrés en retraite, percés de petites ouvertures cintrées et couronnées par une coupole conique, dans l'ouest de la France jusqu'à la Loire, dans les clochers des XIe et XIIe siècles.

Nous étudierons dans la suite les différences que présentent les clochers des siècles postérieurs, et nous verrons qu'ils acquirent une énorme importance dans les églises de l'époque ogivale.

LIVRE II

FRANCE FÉODALE

Les monastères. — Cluny. — Cîteaux. — Architecture monacale ou romane.

1. — En même temps que la société prenait une marche nouvelle, les lettres, les sciences et les arts, qui avaient trouvé asile dans l'enceinte des monastères, et dont les débris précieux avaient été rassemblés par un travail obscur et lent, devaient bientôt sortir de leurs retraites pour chercher la lumière du jour. Mais il fallait pour cela que le changement survenu dans la société civile se manifestât aussi dans la société religieuse, et il faut dire que le Xe siècle ne fut pas favorable à une réforme. En effet, à la fin du Xe comme au commencement du XIe siècle, la féodalité est désordonnée, dépourvue d'une organisation générale ; le sol est divisé en une infinité de groupes « dont tel comte, tel duc, tel simple seigneur deviennent les chefs, selon les hasards du territoire ou des événements, et qui demeurent étrangers les uns aux autres. » Seigneurs et vassaux, voulant défendre leurs droits, en conquérir de nouveaux, se firent une guerre permanente ; les vexations, les vengeances, les révoltes, entretinrent ce vaste conflit ; l'oppression féodale pesait de tout son poids sur les populations rurales et rendait plus misérable que jamais la situation du pays.

2. — Tout cet immense désordre se retrouvait dans les monastères : dans ces temps de la force brutale, de déchirements incessants, qui avaient suivi le règne de Charlemagne, les ordres monastiques avaient tous oublié la règle que saint Benoît leur avait donnée au VIe siècle. Aussi la vie régulière des couvents était-elle singulièrement relâchée : rançonnés par les seigneurs, petits et grands ; possédés par des abbés laïques[1] qui y vivaient avec leur famille, leurs gens d'armes et même leurs meutes, les monastères devaient perdre les traditions de la règle bénédictine. A part quelques établissements religieux, fidèles observateurs des lois de saint Benoît, on ne voyait partout qu'une décadence rapide. Il fallait qu'une lutte vînt relever de son engour-

[1] Les invasions normandes avaient beaucoup contribué au désordre général, en faisant des monastères des lieux de défenses, des forteresses remplies d'hommes d'armes.

issement l'institut monastique : heureusement que l'organisation nême de la féodalité l'amena fatalement. « Au commencement du xɪᵉ siècle, non-seulement les droits féodaux étaient exercés par des eigneurs laïques, mais aussi par des évêques et des abbés ; en perdant insi son caractère de pouvoir purement spirituel, une partie du haut lergé autorisait l'influence que la féodalité séculière prétendait exer-er sur les élections de ces évêques et de ces abbés, puisque ceux-ci levenaient des vassaux soumis dès lors au régime féodal : ainsi com-nence une lutte dans laquelle les deux principes, spirituel et tempo-el, se trouvent en présence ; il s'agit ou de la liberté ou du vasselage le l'Eglise, et l'Eglise, il faut le dire, entame la lutte par une réforme lans son propre sein [1]. » Ainsi allaient se développer les germes de-puis si longtemps renfermés dans les cloîtres : le monachisme allait se débarrasser des abbés laïques, réagir fortement contre ses désordres intérieurs, et rappeler à lui la règle bénédictine. Ce fut là le commen-cement véritable de la renaissance des arts au xɪᵉ siècle. Nous allons la voir sortir d'un monastère d'une petite ville de Bourgogne, et de là dominer, pendant de longues années, la marche des arts en France.

3. — Vers les premières années du xᵉ siècle, en 909, Guillaume le Pieux, duc d'Aquitaine, avait fondé à Cluny [2], dans le Mâconnais, une abbaye à laquelle il donnait tous les biens qu'il possédait.

Le bienheureux Bernon, abbé de Gigny et de Baume, ayant été appelé par le duc Guillaume pour établir et peupler le nouveau mo-nastère, le saint abbé installa à Cluny douze moines dans des con-structions élevées à la hâte, et leur fit suivre la règle de Saint Benoît. En 910, Guillaume donnait à Bernon le monastère de Cluny, et le pape confirmait l'acte de donation. Après la mort de Bernon, l'abbaye passa sous la direction de saint Odon, chanoine de Saint-Martin de Tours, homme instruit, qui acquit une grande influence et réforma un grand nombre de monastères en les soumettant à la vie bénédictine. — Un historien de l'abbaye de Cluny [3] nous apprend que ce fut saint Odon qui, le premier, joignit sous l'autorité de l'abbé les commu-nautés nouvelles et celles réformées, de telle sorte que l'esprit béné-dictin put se maintenir dans une discipline et une austérité communes ; ce n'étaient point là proprement des différences d'ordres, dit-il, mais seulement de *congrégations*. Partout la règle de Saint-Benoît demeu-rait sauve, et par là l'unité de l'ordre se maintenait intacte, malgré des rivalités qui éclatèrent plus tard. Ce fut sous l'administration de saint Odon qu'un grand nombre d'anciennes abbayes passèrent sous l'obé-dience de Cluny ; nous citerons principalement les couvents de Tulle,

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*.
[2] Petite ville du département de Saône-et-Loire.
[3] M. P. Lorain, *Histoire de l'abbaye de Cluny*.

d'Aurillac, de Saint-Benoît-sur-Loire, de Saint-Julien de Tours, d
Sarlat en Périgord, et d'autres en Italie.

Saint Maïeul, qui succéda à saint Odon, gouverna pendant quarante ans l'abbaye clunisienne, et soumit à sa règle un grand nombr de monastères. Saint Odilon, que Maïeul désigna pour lui succéder agrandit aussi le nombre des communautés clunisiennes, et fut en relation avec les papes, les rois et les princes de son temps; il fi élever un cloître superbe orné de colonnes de marbre. — Cluny prit à cette époque, une importance telle, que l'évêque de Mâcon voulu faire rentrer l'abbaye sous sa juridiction; les moines s'y opposèren en vertu de l'acte de donation du fondateur; les papes les soutinrent mais ils perdirent, furent condamnés et se soumirent. De ce momen date l'alliance étroite qui lia Cluny et le saint-siége.

4. — Sous le gouvernement de Hugues, successeur de saint Odilon et ami intime du pape Hildebrand, l'ordre de Cluny prit une immense importance, en face de la féodalité sans cesse en guerre et en pillage. En pouvait-il être autrement? A cette époque d'enfantement difficile, il n'y avait que les ordres religieux qui pussent sauver la civilisation; ils avaient pour eux les populations, « qui trouvaient un soulagement à leurs souffrances morales et physiques dans ces grands établissements où tout était si bien ordonné, où la prière et la charité ne faisaient jamais défaut; lieu d'asile pour les âmes malades, pour les grands repentirs, pour les espérances déçues, pour le travail et la méditation, pour les plaies incurables du cœur, pour la faiblesse et la pauvreté; dans un temps où la première condition de l'existence mondaine était une taille élevée, un bras pesant, des épaules capables de porter la cotte d'armes [1]. »

On voit donc que l'immense influence des clunisiens eut les proportions d'un mouvement national, et marqua le commencement du règne de la raison contre la force brutale, de l'ordre contre les déréglements et le pillage. Aussi voit-on Hugues prendre une part plus ou moins active à toutes les affaires de son temps, agrandir le domaine des communautés de Cluny, étendre sa domination sur trois cent quatorze monastères et églises, et faire battre monnaie à Cluny même, tout comme le roi de France « dans sa royale cité de Paris ».

Pendant le gouvernement de saint Hugues, d'antiques abbayes vinrent grossir le nombre des établissements clunisiens: ainsi les abbayes de Vézelay, de Saint-Gilles, de Saint-Pierre, de Moissac, de Saint-Martial, de Limoges, de Saint-Germain d'Auxerre, de Saint-Bertin de Lille, devinrent des dépendances de Cluny.

5. — Ce mouvement incomparable du XI[e] siècle en faveur de la vie religieuse régulière est vraiment un fait remarquable. C'est que

[1] M. Viollet-le-Duc, *ouvr. cité.*

ı seulement les esprits d'élite trouvaient un champ toujours ouvert à 'activité de leur intelligence ; et quand on songe que ce n'étaient pas es classes inférieures, mais au contraire les hommes et les femmes les hauts rangs de la société, on ne doit pas s'étonner de l'importance raiment colossale que les clunisiens avaient acquise au XIe siècle, ıttirant tout à eux, petits et grands, forts et faibles, puissance intellec-uelle et richesses. On conçoit toute l'influence que durent prendre les lunisiens parmi les populations des campagnes et des villes en résistant, ıar la force morale, par leur intelligence et par leur savoir, à l'esprit lespotique et aveugle des seigneurs féodaux. On comprend aussi que 'activité des cloîtres allait développer et faire grandir les arts, dont ils étaient en quelque sorte les dépositaires depuis des siècles; on con-çoit enfin que dans les abbayes devaient se former les constructeurs intelligents, novateurs et sagaces, qui, aidés de leur force religieuse et morale, allaient donner à l'art de bâtir un essor et une importance matérielle inconnus depuis les beaux temps de la Rome antique.

En effet, quand il s'agit de rebâtir Cluny, le premier architecte fut un moine clunisien, nommé Gauzon ; et celui qui acheva l'église du monastère fut Hézelon, religieux flamand, qui, avant d'être cluniste, avait enseigné à Liége.

6. — L'église de Cluny, qui fut reconstruite sous l'abbé Hugues, vers l'année 1089 et dédiée seulement en 1131, devint, ainsi que les autres bâtiments du monastère, le modèle sur lequel furent copiés tous les autres édifices religieux de l'ordre de Cluny, quelle que fût la place où ils furent élevés. Bien plus, l'influence clunisienne grandit tellement, que les villes, même les moins importantes, édifièrent des monuments publics, en suivant les errements des architectes religieux de l'ordre. — On conçoit que cette brillante influence du monastère de Cluny, répandue dans toute l'Europe occidentale, s'exerçant partout et sur tout, ait poussé des hommes pieux, ayant un zèle ardent pour la vie monastique, à élever une institution religieuse, en exagérant la règle bénédictine, qui apportât une réforme contre le relâchement de la discipline dans les abbayes clunisiennes.

Cette réforme fut commencée dans les dernières années du XIe siè-cle (1098) par Robert, abbé de Molesmes. Trouvant que la règle de Saint-Benoît n'était point assez observée dans les abbayes, filles de Cluny, il obtint de Hugues, archevêque de Lyon et légat du saint-siége, la permission de se retirer dans un lieu solitaire, couvert de forêts et appelé Cîteaux, du diocèse de Châlon-sur-Saône. Après avoir obtenu l'autorisation de Gautier, évêque de cette ville, et s'être placé sous la protection de Rainard, vicomte de Beaune, à qui ce lieu appartenait, Robert, aidé d'une vingtaine de moines de Molesmes, qui l'avaient suivi, se mit à l'œuvre, et, au bout d'un an, la colonie avait élevé le « monastère de bois » dont il est parlé dans les annales de Cîteaux.

Saint Albéric, un des premiers compagnons de Robert, donna des statuts aux religieux, et la règle de Saint-Benoît fut suivie avec une rigueur et une autorité qu'on était loin de trouver dans les abbayes clunisiennes. Les moines de Cîteaux reprochaient surtout à ceux de Cluny les riches donations qui leur enlevaient toute indépendance en les soulageant des rudes labeurs de la règle ; ils voulaient conserver « le sol ingrat qui pouvait à peine les nourrir, afin de n'être à charge » à personne ».

Cependant Eudes, duc de Bourgogne, qui avait aidé, à la prière de l'archevêque de Lyon, les moines de Cîteaux à construire leurs premières bâtisses, se rapprocha d'eux, et son fils s'étant fait religieux, le monastère commença de s'embellir et de s'enrichir ; il fut érigé en abbaye, et l'évêque de Châlon donna à l'abbé le bâton pastoral. Tels furent les faibles commencements de l'ordre de Cîteaux, qui fit en peu de temps des progrès immenses et partagea avec l'ordre de Cluny la prépondérance et les richesses monastiques.

7. — Cîteaux ne prit véritablement un essor remarquable que lorsque saint Bernard y entra ; c'est à cette époque que, demandés par les seigneurs féodaux « pour défricher des terres abandonnées, pour établir des usines, élever des troupeaux, assainir des marais », les religieux cisterciens « vont prêter à la papauté le concours le plus puissant par leur union et par la parole de leur plus célèbre chef; à la royauté et au peuple, par la réhabilitation de l'agriculture : car, au milieu d'eux, sous le même habit [1], on verra des seigneurs puissants conduire la charrue à côté du pauvre colon. »

Sous le gouvernement de saint Bernard, Cîteaux put envoyer, tellement grandit sa puissance morale, plus de soixante mille religieux qui se répandirent dans toute l'Europe, et arriver « au nombre incroyable de deux mille maisons monastiques des deux sexes ». Bien plus, Cîteaux contribua pour beaucoup à la fondation des ordres militaires de l'Espagne, et l'on vit les templiers demander à saint Bernard des règlements faits par lui ; enfin, les religieux cisterciens songèrent aux classes pauvres en distribuant des aumônes, et mieux encore, en donnant le travail de leurs bras, partageant ainsi non le superflu, mais le nécessaire.

En 1107, sous l'administration de l'abbé Etienne, furent dressés les articles de la constitution de l'ordre, sous le titre de *Charte de charité*, que le pape Calixte II approuva en 1119. Ce fut quelques années avant cette époque, que furent élevées les « quatre filles de Cîteaux » : c'étaient les abbayes de Pontigny, de Clairvaux, de Mori-

[1] Les bénédictins de Cluny s'arrogèrent l'habit noir ; ceux de Cîteaux prirent l'habit blanc. De là cette longue rivalité entre les moines blancs et les moines noirs.

ıond et de la Ferté[1], qui eurent chacune sous leur obédience un rand nombre de maisons situées dans toutes les parties de l'Europe.

Tels furent les deux centres qui, pendant les XIe et XIIe siècles, pos-édèrent presque exclusivement le domaine des arts.

On le comprend, du reste : possesseurs de biens immenses, riche-ıent dotés, ces grands établissements religieux apportèrent dans la onstruction de leurs édifices un soin, une recherche vraiment re-ıarquables ; et si l'on songe que dans les bâtisses les moins impor-antes on retrouve ce même soin et cette même recherche, on ne peut 'empêcher de reconnaître la grandeur de cette organisation monas-ique qui couvrit l'Occident d'établissements utiles, où tout était bien onçu et bien exécuté.

8. — Pour bien faire comprendre quelle était l'importance de l'ab-ɔaye de Cluny, esquissons rapidement sa physionomie (fig. 49). Et l'abord, rappelons ici que, lors de la fondation des premières abbayes, es religieux empruntèrent aux villes romaines leurs principales dispo-itions et les conservèrent dans les siècles qui suivirent. « Un seul élé-nent nouveau, l'église, vint se substituer à certaines dépendances de 'habitation antique[2] », et cet élément devait, par sa construction, donner naissance à une architecture toute nouvelle.

Il va sans dire que l'église fut l'édifice le plus important de l'ab-baye ; aussi les moines constructeurs cherchèrent-ils à faire de ce mo-nument une construction en rapport avec la grandeur et la richesse du monastère. La vaste église de Cluny, dont le plan avait ceci de remarquable, qu'en conservant toujours la forme traditionnelle en croix, il avait cependant un double transsept, était précédée d'un *nar-thex* ou porche dont l'étendue était assez grande pour qu'on puisse le considérer comme une véritable église. C'est sous ce porche que s'ou-vrait la porte *cintrée* qui donnait entrée dans l'église ; la nef immense était bordée de chaque côté d'un collatéral ou bas côté double et cou-verte par une voûte en berceau *plein cintre ;* l'abside, de forme cir-culaire, était entourée de cinq chapelles circulaires aussi ; à son entrée, se trouvait l'autel, et dans le fond le tombeau de saint Hugues, mort en 1109. « Mais ce qui caractérise la grande église de Cluny, c'est ce double transsept dont aucune église, en France, ne nous donne l'exemple », et l'on explique cette disposition par le grand nombre des religieux qui peuplaient Cluny à la fin du XIe siècle. N'oublions pas d'ajouter que ce vaste édifice était orienté et précédé de deux tours bâties sur la façade du porche. Nous verrons bientôt quels étaient et

[1] Pontigny, à 20 kilomètres d'Auxerre ; Clairvaux, à 32 kilomètres environ de Bar-sur-Aube ; Morimond et la Ferté, dans le département de la Haute-Marne.

[2] De Caumont.

quels furent plus tard les caractères architectoniques de cette co struction et de celles qui furent élevées pendant le XIe et XIIe siècle.

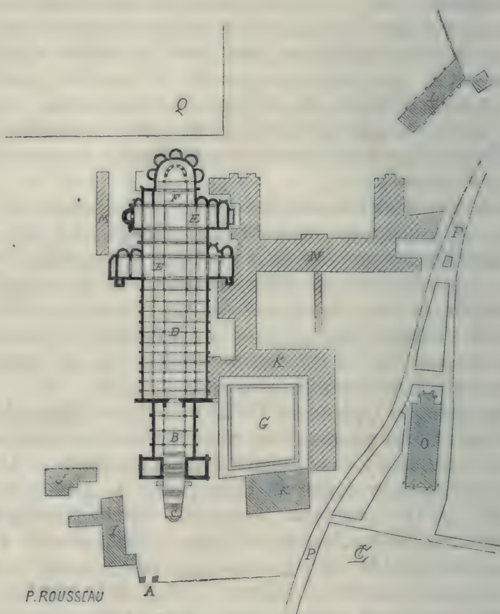


Fig. 49. — Plan de l'abbaye de Cluny.

A. Entrée du monastère. — B. Narthex auquel on arrivait par les degrés C. — D. Eglise à cinq nefs. — E. E. Transsepts doubles. — F. Autel principal, — G. Cloître. — I, J Abbatiales. — K. Bâtiments claustraux. — L. Boulangerie. — M, N. Bâtiments. — O. Paroisse. — P. Rue longeant l'abbaye. — Q. Jardins.

9. — L'église était bordée au midi par un *cloître* immense, entouré de constructions dont on ne retrouve plus que des traces. Ce cloître, comme tous ceux des maisons conventuelles, était de forme quadrangulaire, avec des galeries pour la promenade, galeries qui furent en bois dans l'origine, mais qui s'élevèrent en pierre au Xe siècle. Beaucoup d'abbayes eurent deux cloîtres : l'un, qui donnait accès dans les réfectoires, les dortoirs, la salle capitulaire, la sacristie, le chauffoir et les prisons, était destiné à tous les religieux ; l'autre, plus petit, situé ordinairement derrière l'abside de l'église, était réservé à l'abbé, aux dignitaires, et voisin de la bibliothèque, de l'infirmerie et du cimetière. Ajoutons que les galeries étaient soutenues par des arcades

cintrées en pierre, portées par des colonnettes rarement isolées, accouplées le plus souvent et surmontées de chapiteaux plus ou moins ornés.

« La disposition la plus habituelle du cloître d'abbaye, dit M. Viollet-le-Duc, est celle-ci : une galerie adossée à l'un des murs de la nef, avec une entrée sous le porche et une entrée dans le voisinage d'un des transsepts ; une galerie à l'ouest, à laquelle viennent s'accoler les bâtiments des étrangers, ou des magasins et celliers ayant des entrées sur le dehors ; une galerie à l'est donnant entrée dans la sacristie, dans la salle capitulaire et les services ecclésiastiques ; la dernière galerie, opposée à celle longeant l'église, communique au dortoir et au réfectoire. Les écoles étaient adossées à la galerie de l'ouest, proche de l'entrée de l'église. »

D'après cela on voit que le cloître était, après l'église, la construction la plus importante des abbayes, et nous le voyons au XIIe siècle s'enrichir de colonnes de marbre, de sculptures magnifiques et de chapiteaux historiés ; les exemples que nous possédons en France, dans le Midi surtout, nous montrent des constructions vraiment remarquables. Quelquefois dans l'un des angles du cloître, ou au milieu du préau, étaient placées une fontaine et une cuve pour les ablutions, et souvent un petit portique abritait la cuve, protégeant ainsi les moines qui s'en approchaient.

Beaucoup de cloîtres antérieurs au XIIe siècle étaient couverts par une simple charpente et non par une voûte ; mais au XIIe siècle et à l'époque qui suivit, il fut de règle, surtout chez les cisterciens, de voûter les cloîtres ; disons aussi que dans les abbayes de cet ordre, les cloîtres, comme les églises, du reste, acquirent, sous l'influence de saint Bernard, une austérité de style qui contrastait avec la richesse d'ornementation des abbayes clunisiennes.

10. — Après l'église et le cloître, la partie importante de l'abbaye était la *salle capitulaire* où se réunissaient les chapitres et où se tenaient toutes les réunions du monastère. Elle formait toujours un des côtés du cloître, celui de l'est surtout, et se trouvait en communication directe avec les galeries ; le plus ordinairement, dans les grands établissements religieux, les voûtes *cintrées* avaient leurs retombées sur deux rangs de colonnes isolées ou quelquefois groupées.

Nous ne dirons rien des *dortoirs*, vastes pièces dont on connaît l'usage, qui étaient éclairés par des ouvertures en *plein cintre*, et qui occupaient au premier étage un ou deux côtés du cloître, — ni des *réfectoires*, dont l'entrée était aussi généralement sur le cloître, — ni des *bibliothèques*, centre intellectuel des monastères.

Quant aux *magasins*, aux *pièces destinées aux hôtes*, aux *cuisines*, aux *granges*, aux *caves*, aux *celliers* et autres dépendances des abbayes, on y trouvait des dispositions pleines de sagesse : ainsi tout

ce qui tient à la vie matérielle, cuisines, celliers, granges, etc., so
près du cloître, et assez loin cependant pour que les promenades d
moines n'en soient point gênées. Le grand cloître avait un accès faci
dans toutes les dépendances et dans le petit cloître « réservé aux tra
vaux intellectuels »; les usines, les bâtiments d'exploitation agricol
ceux destinés aux étrangers et aux artisans, étaient enfermés et dis
tribués sans ordre symétrique, dans une enceinte indépendante d
l'enceinte religieuse : la disposition du terrain, le cours des rivièr
et des ruisseaux, l'orientation la plus favorable, déterminaient la plac
des bâtiments. Une autre enceinte contenait les jardins potagers e
fruitiers, les prises d'eau, les moulins, les viviers, etc. Ces différent
enclos étaient enfin défendus par une muraille continue, par de
fossés pleins d'eau pouvant protéger suffisamment le monastère contr
une attaque soudaine.

11. — Ce n'est donc qu'au XI[e] siècle que la France voit éclor
et se développer un art architectural dans l'intérieur des monastère
répandus sur tout son territoire et au dehors de ses frontières. Nou
avons vu l'influence qu'avait prise la célèbre abbaye de Cluny, maî
tresse des intelligences, de l'instruction, ayant seule des relation
constantes avec l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, et imposant partou
sa règle monacale. — C'est en effet dans tous ces centres intellectuel
dont Cluny était la tête, au milieu de vastes corps constitués en gou
vernement régulier, que sont recueillis les débris de l'architecture an
tique, et c'est là que se transforment les traditions de l'art romai
pour former une école architecturale puissante, un « art clunisien »
expression exacte du rôle que jouent les centres religieux. Cett
architecture « est humble dans son principe, dans ses moyens d'exé
cution, et cependant, elle peut se prêter à toutes les splendeurs qu
rêvaient des gens qui, dès le temps de la réforme de Cluny, ne ten
daient à rien moins qu'à gouverner le monde. Cette architecture ro
mane monacale, en cela, est bien un art, un art véritable, que l'o
retrouve le même dans la plus pauvre chapelle, dans l'obédience perdu
au milieu d'un désert et dans l'immense et splendide église de Cluny;
architecture pouvant produire les plus vastes monuments et les plus
humbles avec les mêmes méthodes; architecture qui n'est que l'ac
cumulation de petits moyens, comme la constitution religieuse qui les
élève [1]. »

12. — Il nous reste heureusement beaucoup de monuments élevés
par ces écoles monastiques, dont l'influence se conserva pendant le
XI[e] et le XII[e] siècle. Maçons et tailleurs de pierre, sculpteurs et pein
tres, se transmirent les méthodes de construire qui sortaient de l'école
de Cluny « école issue des arts latins, mais empreinte cependant d'un

[1] M. Viollet-le-Duc, *Entretiens*.

génie propre. » On vit alors s'élever les églises de Cluny, de Vézelay, de Tournus, de Saint-Martin des Champs à Paris, églises qui n'ont pas leurs similaires en Italie, où l'on rencontre une originalité profonde, où les idées nouvelles ont pris la place des traditions usées, où l'on trouve enfin des formes et une décoration soumises au raisonnement et à la construction.

Examinons sommairement le travail de réforme qui s'opéra au XIe siècle dans la construction des édifices religieux. Et d'abord rappelons-nous quelle incertitude dans les premiers tâtonnements des architectes de cette époque; combien ils durent apprendre par expérience. Ne possédant que des éléments des sciences exactes, ils n'eurent d'autre guide que la méthode expérimentale, et leurs progrès, très-sensibles au commencement du XIe siècle, ne furent que le résultats d'erreurs évitées plus ou moins adroitement. Que pouvaient faire, en effet, les constructeurs romans? ils manquaient « de bras, d'argent, de transports, de relations, de routes, d'outils, d'engins »; et si l'on considère que le régime féodal les confinait dans des provinces séparées, on est étonné des édifices qu'ils ont élevés : églises, monastères immenses, palais, murailles, remparts. Suppléant à tout par leur industrie, obligés de faire tous les métiers et de diriger la construction, les architectes devaient élever des édifices raisonnés, soumis aux besoins et aux usages auxquels ils étaient destinés: car si les constructeurs romans laissèrent de côté les traditions romaines pour arriver, par un travail lent, mais persistant, à les remplacer par le raisonnement et en faire un art original, c'est qu'ils y furent poussés par une impérieuse nécessité. Si les ordres religieux ont été les seuls maîtres des arts aux XIe et XIIe siècles, c'est qu'eux seuls avaient sous la main une armée de travailleurs disciplinés sur un territoire dont ils étaient possesseurs; c'est qu'ils amassèrent de grandes richesses, qu'ils « défrichèrent, assainirent les terres incultes, tracèrent des routes, se firent donner ou acquirent les plus riches carrières, les meilleurs bois, élevèrent des usines, offrirent aux paysans des garanties relativement sûres, et peuplèrent ainsi rapidement leurs terres au détriment de celles des seigneurs laïques »; c'est enfin qu'ils avaient organisé des écoles pour l'instruction des moines et pour les artisans; qu'ils gouvernaient ces ouvriers laïques avec une direction toujours en progrès, et que l'influence des nombreuses abbayes de l'obédience de l'abbaye mère se faisait sentir dans des pays différents. En un mot, la première école de constructeurs sortit de l'ordre de Cluny, et, avec elle, des principes nouveaux de construction affranchis des traditions de l'art antique.

13. — Suivons rapidement la marche que les moines constructeurs adoptèrent pour opérer la réforme architecturale qui signala le XIe et le XIIe siècle. Ils commencèrent par se poser deux lois fixes : satisfaire

strictement au besoin, aussi bien dans l'ensemble que dans les détails, et ne jamais sacrifier la solidité des bâtiments à l'apparence de la richesse. Partant de ces sages principes, ils élevèrent des édifices non pas avec le système de blocage, ni avec les grands blocs de pierre de taille employés par les Romains ; mais ils adoptèrent un petit et un moyen appareil de moellon pour les murs simples ; pour les points d'appui principaux, pour les murs qui devaient présenter une grande résistance, ils bâtirent des parements en pierre de taille servant de revêtement à un blocage, et afin de relier les diverses parties de la construction, ils noyèrent dans ces massifs de blocages, des charpentes placées longitudinalement entre les deux parements du massif.

Pour élever ces murs et ces bâtisses bloquées, les mêmes constructeurs employèrent des matériaux sortant des carrières à eux ou bien qu'ils pouvaient se procurer aux alentours du lieu d'édification. Il faut reconnaître qu'ils firent toujours un emploi judicieux des matériaux qu'ils rencontrèrent, et que les pierres gélives, par exemple, furent toujours placées dans les conditions les meilleures pour les soustraire aux agents atmosphériques.

14. — Mais quand les architectes clunisiens voulurent couvrir leurs églises, ils éprouvèrent d'abord de grandes difficultés.

Rappelons-nous qu'à la fin du xe siècle, les absides seules étaient voûtées, et que ce fut plus tard qu'on voûta les étages inférieurs des clochers. Quant aux bas côtés, à la nef et aux transsepts, ils étaient couverts par des charpentes.

M. Viollet-le-Duc cite comme le plus ancien exemple peut-être de cette construction dans laquelle « on voit apparaître la voûte mêlée au système primitif des couvertures de bois », la petite église de Vignory (Haute-Marne).

Bientôt les constructeurs reconnurent que les charpentes avaient des éléments de destruction que ne possédaient pas les voûtes ; de plus, elles ne présentaient pas cet aspect monumental, solide, durable, qu'ils voulaient donner à leurs églises : aussi cherchèrent-ils à voûter les bas côtés, les chapelles et même les nefs.

15. — Nous avons vu, dans notre livre précédent, quel immense progrès amena l'influence byzantine en introduisant les voûtes en coupole dans l'ouest de la France ; pour les constructeurs de cette région, le problème était résolu. — Ceux du centre de la France et de l'est adoptèrent la voûte en *berceau plein cintre* (fig. 50), empruntée aux Romains, et nous les voyons élever un berceau demi-cylindre continu, au-dessus de la nef. — Pour renforcer cette voûte, ils bandent sur des piles également espacées des cintres (arcs-doubleaux) en pierres appareillées, espérant éviter les ruptures qu'ils prévoyaient pouvoir arriver. Mais les constructeurs romans ne connaissaient pas ou connaissaient fort mal l'effet des poussées des voûtes ; aussi, quand ils enlevèrent les cintres

de bois qui leur avaient servi d'un véritable moule, ils virent les murs se déverser en dehors et la voûte tomber entre eux. Pour empêcher les accidents, l'idée de renforcer les murs par plusieurs *contre-forts extérieurs*, fut la première qui leur vint; puis ils en placèrent intérieurement en les façonnant en colonnes cylindriques, et sur ces piles ainsi renforcées, ils bandèrent leurs arcs-doubleaux. C'était là un moyen qui pouvait obvier sans doute aux graves inconvénients précédents ; mais les architectes romans reconnurent que ce n'était pas là résoudre le problème, car les murs qui portaient ces voûtes étaient eux-mêmes portés sur une suite d'arcades cintrées qui faisaient communiquer la nef avec les bas côtés; l'assiette se trouvait donc insuffisante, et peu à peu les mêmes désordres se produisaient.

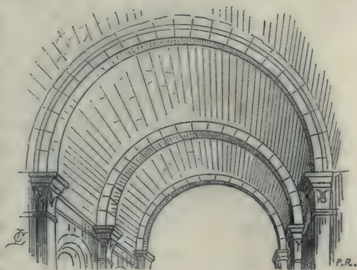


Fig. 50. — Voûte en berceau.

C'était là une rude école pour les constructeurs romans, et si l'on songe que, vers la fin du XIᵉ siècle, il fallait reconstruire un grand nombre d'églises et de bâtiments voûtés ainsi qui tombaient en ruine au bout de cinquante ans, on comprendra quelle série d'études et d'observations s'offraient à l'esprit sagace des moines-architectes. Ils reconnurent alors que les charpentes qu'ils noyaient dans les murs pourrissaient par le manque d'air, et laissaient un vide qui enlevait de la force aux murs; ils reconnurent aussi que leur écart, une fois commencé, augmentait la poussée des voûtes, et qu'alors les piles et les colonnes qui séparaient la nef des collatéraux ne pouvaient se maintenir verticalement.

Les constructeurs devaient encore passer par une série de tentatives pour résoudre d'une façon satisfaisante le problème dont ils cherchaient la solution. Le moyen qu'ils employèrent fut de partager le berceau en parties carrées, par des *voûtes d'arête* (fig. 51), de manière à reporter toute leur charge et leur poussée sur des piles qu'ils espéraient bien rendre stables. — Ces voûtes d'arête qu'ils prirent aux Romains, ils finirent, en tâtonnant, par arriver à les modifier et à les appliquer à des plans rectangulaires (fig. 52), et non carrés, comme les Romains les avaient élevées; ce fut un pas immense franchi par les constructeurs de cette époque, et à partir de ce moment ils devaient marcher, sans s'arrêter, dans la voie du progrès.

16. — Ainsi déjà, à la fin du XIᵉ siècle, le principe de la voûte d'arête romaine est mis de côté : l'église de Vézelay, dans sa nef,

nous montre l'abandon du système romain. « Les arcs-doubleaux sont admis définitivement comme une force vive, élastique, libre, une ossature sur laquelle repose la voûte proprement dite. Si les constructeurs admettaient que les cintres permanents fussent utiles transversalement, ils devaient admettre de même leur utilité longitudinalement. Ne considérant plus les voûtes comme une croûte homogène, concrète, mais comme une suite de *panneaux* à surfaces courbes, libres, reposant sur des arcs flexibles, la rigidité des murs latéraux contrastait avec le nouveau système; il fallait que ces panneaux fussent libres dans tous les sens, autrement les bossures, les déchirements, eussent été d'autant plus dangereux que ces voûtes eussent été portées sur des arcs flexibles dans un sens et sur des murs rigides dans l'autre. Ils bandèrent des formerets[1] d'une pile à l'autre, sur les murs, dans le sens longitudinal. — Ces formerets ne sont que des demi-arcs-doubleaux noyés en partie dans le mur, mais ne dépendant pas de sa construction. Par ce moyen, les voûtes reposaient uniquement sur les piles, et les murs ne devenaient que des clôtures, qu'à la rigueur on pouvait bâtir après coup ou supprimer. »

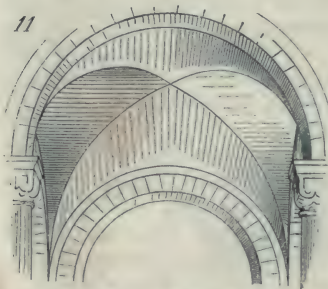


Fig. 51. — Voûte d'arête.

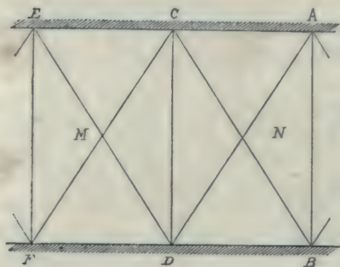


Fig. 52. — Plan d'une voûte d'arête.

AE et BF. Murs de la nef. — AB, CD, EF. Arcs-doubleaux, — AC, CE, BD, DF. Arcs formerets. — AD, BC, CF, DE. Arêtes dites *arcs ogives*.

Il fallait un point d'appui à ces arcs formerets; les constructeurs ajoutèrent un pilastre de chaque côté de la pile, et la voûte d'arête prit naissance dans l'angle rentrant formé par le sommier de l'arc-doubleau et celui du formeret. La figure (fig. 53 et 54) indique mieux que toute description l'arrangement de ces arcs. Quand l'église avait des bas côtés, la même disposition se répétait sur les collatéraux, et les voûtes de ces parties étaient bandées sur la pile et sur un formeret noyé à moitié dans le mur du bas côté.

17. — Les constructeurs romans étaient arrivés ainsi, par une suite

[1] Voyez le Vocabulaire à la fin du volume.

études, d'observations et de tâtonnements, à des combinaisons ingé ıeuses en elles-mêmes, et d'un autre côté, ils en étaient réduits aux ‹pédients pour maintenir sûre- ıent les voûtes qu'ils élevaient. n effet, leur grande préoccupation ait la manière de résister à la pous- ›e des voûtes hautes de la nef; ils ırent recours à tous les moyens ue leur suggérait l'observation at- ›ntive des effets produits, cher- ıant toujours à remonter aux cau- ›s. Ils diminuèrent l'épaisseur des ıatériaux; et augmentèrent les ma- ›nneries sous les combles des col- ıtéraux, au droit de ces poussées, ans l'espoir d'empêcher le déver- ›ment des piles; ils posèrent des haînages en bois transversaux à la ase de ces contre-forts masqués ar la pente des combles, pour endre les piles solidaires des murs extérieurs; nfin, reconnaissant que tous les expédients ne isaient que ralentir et reculer la poussée des oûtes, ils haussèrent les bas côtés d'un étage e galeries dont les voûtes en arcs de cercle llaient s'arc-bouter à la hauteur de la naissance es voûtes hautes (fig. 55). Ces véritables arcs- ›outants en demi-berceaux reposant sur deux ıurs à claire-voie portés sur deux arcs-dou- ›leaux construits dans le prolongement des ıurs extérieurs, atténuèrent et maintinrent ›utes les poussées des voûtes hautes de la nef. — Les édifices romans élevés suivant ces erre- nents se sont conservés intacts jusqu'à nos jours.

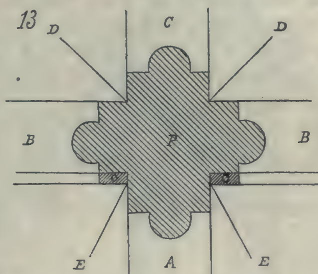


Fig. 53. — Pile isolée montrant le point de départ des arcs-doubleaux et formerets.

P. Pile isolée donnant sur la nef et sur les bas côtés — A. Arc-doubleau de la grande voûte. — B. Archivoltes portant le mur. — O. Retraite permanente permettant aux pilastres de porter les formerets supérieurs. — C. Arcs-doubleaux du collatéral. — D. Arêtes des voûtes du collatéral. — E. Arêtes des voûtes hautes.

Un des plus curieux exemples d'églises de ›ette époque, et qui montre parfaitement ce ›ystème de construction, est l'église de Notre-)ame-du-Port, à Clermont-Ferrand (Puy-de- Dôme), dont nous donnons le plan et la coupe (fig. 56).

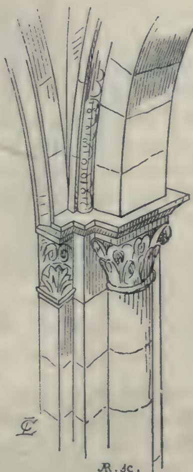


Fig. 54. — Élévation de la même pile.

18. — Ce fut donc par des tâtonnements ›ans nombre que les constructeurs romans arrivèrent à leur but : élever des édifices cou- verts entièrement par des voûtes. — Nous verrons bientôt qu'ayant

adopté un principe nouveau, ils le poussèrent jusqu'à ses plus extrêm conséquences, malgré les difficultés qui surgissaient à chaque épreuv ils ouvrirent pour leurs successeurs, dit M. Viollet-le-Duc, une vo large et sûre, dans laquelle l'Europe occidentale marcha sans obstac pendant trois siècles. Est-ce à dire qu'on ne rencontre pas dans l constructions romanes, de l'imprévoyance, des expédients pitoyable et, dans beaucoup de cas, une grande ignorance? On peut répond affirmativement, sans craindre de se tromper. Ainsi, « tel monume est commencé avec l'idée vague de le terminer d'une certaine façon, q reste à moitié chemin, le constructeur ne sachant comment résoud les problèmes qu'il s'est posés; tel autre ne peut être terminé que p

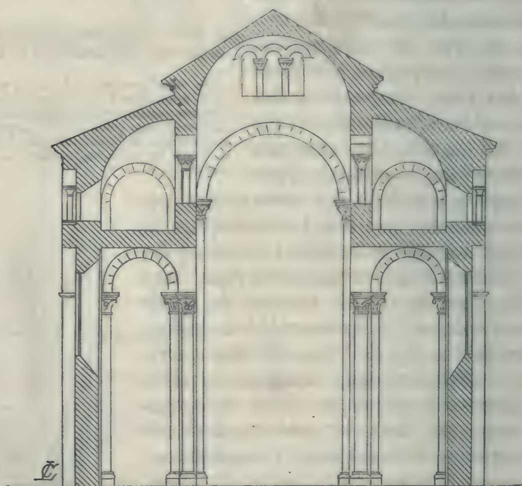


Fig. 55. — Coupe transversale de Notre-Dame du Port, à Clermont.

l'emploi de moyens évidemment étrangers à sa conception premièr On voit que les constructeurs romans primitifs bâtissaient au jour l jour, s'en rapportant à l'inspiration, au hasard, aux circonstance comptant même sur un miracle pour parfaire leur œuvre. Les légend attachées à la construction des grands édifices (si les monuments n'é taient pas là pour nous montrer l'embarras des architectes) sont plein de songes pendant lesquels ces architectes voient quelque ange o quelque saint prenant la peine de leur montrer comment ils doiven

maçonner leurs voûtes ou maintenir leurs piliers : ce qui n'empêchait pas toujours ces monuments de s'écrouler peu après leur achèvement, car la foi ne suffit pas pour bâtir. »

19. — Un fait digne de remarque, et qu'il est utile de noter avant d'aller plus loin, c'est que chacune des grandes provinces de la France, tout en adoptant les principes sortis des cloîtres, les avaient employés un peu différemment, suivant le génie propre des constructeurs, et surtout selon la nature des matériaux dont ils pouvaient disposer. Ainsi dans l'ouest, dans le Poitou, on avait adopté dès l'abord un système de butage des hautes voûtes, qui consistait à élever les bas côtés jusqu'à la hauteur de la nef, et à contre-butter le berceau central par de petites voûtes d'arête élevées sur ces bas côtés. On a un exemple de ce système de construction dans l'église abbatiale de Saint-Savin, près de Poitiers. — Ce genre de bâtisse ne pouvait convenir que pour de petites églises, car il supprimait la galerie supérieure, ou *triforium*, et empêchait la nef d'être éclairée directement.

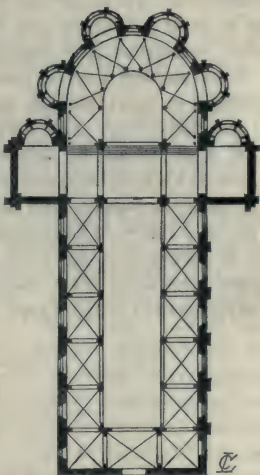


Fig. 56. — Plan de Notre-Dame du Port, à Clermont.

En Auvergne et dans le midi de la France, les voûtes hautes furent contre-butées presque toutes, comme celles de Notre-Dame du Port, à Clermont; et un fait à noter, c'est que les voûtes remplacèrent absolument les charpentes, puisque non-seulement elles ferment les nefs et les bas côtés, mais encore elles portent la couverture en tuiles ou en dalles de pierre. »

En Normandie, dans l'Ile-de-France, en Champagne, en Bourgogne, en Picardie, les voûtes furent presque toujours recouvertes par la charpente ; on combina ainsi les deux systèmes : la voûte fermait mieux l'édifice et lui donnait un aspect plus monumental intérieurement, et la charpente paraissait plus propre à recevoir la couverture de tuiles, d'ardoises ou de plomb.

Si les constructeurs des provinces septentrionales adoptèrent ce principe, c'est qu'ils avaient remarqué que les eaux des pluies s'infiltraient sur les voûtes et causaient des dégradations fréquentes; aussi protégèrent-ils leurs voûtes par des charpentes qui permettaient une surveillance facile et rendaient les réparations commodes.

20. — Quelle que soit, du reste, la manière employée par les constructeurs romans pour couvrir leurs édifices, on voit qu'ils ont, en

somme, établi leur système de voûtes par une série d'études, de tâ tonnements qui ne devaient pas s'arrêter sitôt, et que les monumen qu'ils nous ont laissés ont été bâtis dans de bonnes conditions de sta bilité, puisqu'ils sont encore debout.

C'est surtout dans le centre de la France, dans les provinces occ dentales et méridionales, que la construction romane s'est perpétué le plus longtemps sans perdre son caractère.

Il n'en fut pas de même dans les provinces situées au nord de Loire : là les traditions romanes persistèrent beaucoup moins longtemp Les progrès rapides que fit l'art de bâtir se firent sentir surtout da l'Ile-de-France, la Champagne, la Picardie, la Normandie et une part de la Bourgogne, contrées qui renfermaient des villes importantes populeuses d'où devait sortir le plus grand mouvement qui affranch entièrement l'architecture des traditions antiques.

LIVRE III

FRANCE FÉODALE

Architecture monacale ou romane.— Caractères architectoniques — Extérieur.

1. — Nous avons montré, dans le livre précédent, comment le architectes romans étaient arrivés, par une série d'expériences, d tâtonnements, à établir un système basé sur les voûtes, dont la construction fut, comme nous l'avons dit, leur grande préoccupation. Nou avons aussi indiqué comment ils sont arrivés à éviter les poussées de voûtes hautes ; et comme tout dans leurs bâtisses dérive de ce poin capital, ils ont dû, logiques comme ils l'étaient, faire découler toute les autres parties des édifices du principe qu'ils avaient adopté.

Examinons maintenant les différentes parties de la construction e de l'ornementation des monuments religieux principalement élevés durant cette époque, remarquable sous plus d'un rapport.

N'oublions pas que les grandes provinces, tout en adoptant des principes identiques et construisant des édifices dont les types sont généraux et uniformes, finirent par constituer chacune une véritable école qui adopta certaines formes, certains principes, certaine ornementation, dont on peut voir le point de départ dans une habileté et un goût particuliers, dans des traditions d'école, dans un emploi de

ıatériaux différents. Ce dernier fait surtout a une influence incontes- ıble sur les dissemblances que présente l'architecture des diverses égions de la France.

Ceci posé, étudions les parties principales d'un monument roman, en ısant connaître les différences qu'on rencontre dans les provinces ui formèrent école.

2. — Les *plans* des églises de l'époque romane conservèrent la orme traditionnelle en croix latine. Les branches, ou *transsepts*, plus u moins étendues étaient toujours dirigées, du nord au sud, en sorte ue la nef se dirigeait de l'est à l'ouest : le *chœur*, par conséquent, oujours tourné vers l'est. Cette orientation, qui, nous l'avons déjà dit, tait adoptée en grande partie avant le XIe siècle, fut fixée invariable- ıent à partir du grand mouvement architectural qui signala cette poque. Cependant, dans beaucoup d'églises, on remarque une incli- ıaison de l'axe assez marquée par rapport à l'orient vrai : il faut voir ı cause de cette inexactitude dans le peu de soin apporté par les rchitectes à établir l'exacte orientation, ou, comme l'ont supposé uelques antiquaires, dans la position qu'occupait le soleil levant au ıoment de l'ouverture des travaux. — Quoi qu'il en soit, l'entrée rincipale de l'édifice était à l'occident, et c'est la façade de ce côté ui en devint plus tard la portion la plus remarquable par ses grandes ignes architecturales, ses clochers, son ornementation.

Un fait à noter et qui se remarque d'assez bonne heure, c'est l'ac- croissement considérable que prend e chœur et son éloignement de 'abside ; cependant il ne dépassa amais le tiers de la longueur totale du monument.

La forme en croix latine fut gé- néralement adoptée ; les exceptions qu'on peut citer sont assez rares. Ainsi à Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre), à Lanleff (Côtes-du-Nord), au Puy en Velay (église de l'Aiguille), à Saint-Michel d'Entraigues (Charente) (fig. 57), à Ottmarsheim (Haut-Rhin) [1], on voit des églises de forme polygonale ; à Metz, à Rieux-Mérenville (Aude), on trouve des églises circulaires. Ces différentes exceptions paraissent avoir eu plus ou moins pour modèle l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

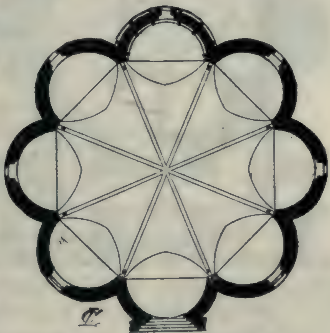


Fig. 57. — Plan de Saint-Michel d'Entraigues.

[1] Cette curieuse église est octogonale, et semble être une copie altérée du dôme d'Aix-la-Chapelle.

3. — Une modification simple en elle-même, mais qui eut l
conséquences les plus favorables à l'aspect intérieur des églises, ce f
le prolongement des *nefs latérales autour du chœur*, car auparava
les bas côtés s'arrêtaient aux transsepts ou à l'abside, comme on
voit dans presque toutes les églises romanes du XI[e] siècle. — Cette d
position nouvelle (*deambulatorium*) permit aux fidèles de circul
dans l'église sans troubler les cérémonies célébrées dans le chœur.

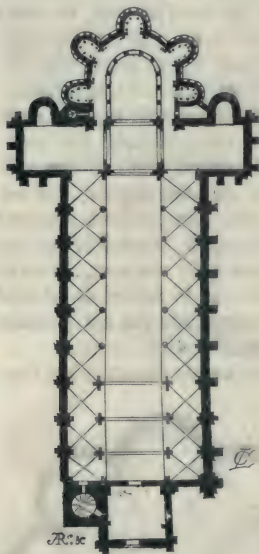


Fig. 58. — Plan de Saint-Savin.

4. — Ce fut à peu près à cette époq
qu'on garnit ce *deambulatorium* (
chapelles rayonnant autour du chœur,
qui produisirent un si grand effet. Cet
adjonction eut pour résultat de report
plus au centre de l'église le sanctuai
principal, et le maître autel quitta l'al
side pour prendre place dans le chœu
L'abside ne resta pas vide, car lorsqu
l'allongement du chœur et l'adjonctio
des chapelles rayonnantes devinren
une règle constante adoptée par le
constructeurs romans, l'abside fut dé-
diée à la Vierge, dont le culte commen-
çait à prendre une grande importance.

De chaque côté de la chapelle de l
Vierge, qui se trouva ainsi toujour
placée derrière le chœur, il y eut deux,
quatre, six et quelquefois un plus gran
nombre de chapelles, ce qui en donna
toujours un nombre total impair.

Nous pourrions citer beaucoup d'é-
glises dont les plans sont ainsi compo-
sés; nous donnons le plan de Saint-Savin,
une des plus grandes et des plus intéressantes églises du Poitou (fig. 58).

5. — En parlant, dans la première partie de ce livre, des premières églises, j'ai dit qu'on les avait élevées sur des *cryptes* ou *confessions*. Cette coutume se retrouve dans les églises romanes, et, chose singulière, elle dura pendant le règne du plein cintre seulement, car c'est à peine si l'on pourrait citer quelques exemples de cryptes postérieures au XII[e] siècle.

Les architectes romans conservèrent, quand ils le purent, ou refirent ces cryptes, et les placèrent sous le chœur, en les éclairant, sauf de rares exceptions, par d'étroites fenêtres ouvertes extérieurement ou même sur les bas côtés du sanctuaire : telle est la raison de l'élévation de l'aire du chœur qu'on remarque dans toutes ou presque toutes les églises romanes. Cet exhaussement ajoutait, sans aucun doute, à la

ılennité des cérémonies religieuses et permettait aux assistants de ›ir l'officiant à l'autel. Quelquefois des ouvertures destinées à donner : l'air et de la lumière dans la crypte étaient pratiquées dans l'en-›inte du sanctuaire, et l'on pouvait alors, de la nef et des bas côtés, ›ir ce qui s'y passait.

Cette disposition se fait remarquer dans la petite et ancienne église : Saint-Martin au Val, de Chartres, et dans l'église Notre-Dame de Coulture, au Mans.

Les cryptes des églises de petites dimensions affectent généralement forme rectangulaire, et des voûtes cintrées peu élevées s'abattent sur es piliers carrés, comme on le voit dans la petite crypte de Saint-rnould, près de Trouville (Calvados.)

Mais dans les églises importantes, les cryptes occupaient un espace ›sez étendu, et les voûtes étaient ıpportées par un quinconce de ›lonnes cylindriques dont la auteur était peu considérable, uisque ordinairement les cryptes ›manes n'ont guère qu'une élé-ation de 3 à 4 mètres du sol à la oûte. Nous citerons les cryptes de ι cathédrale de Bayeux, de l'ab-aye de la Sainte-Trinité à Caen, e Saint-Florent-le-Vieil à Sau-nur, de Notre-Dame de Poitiers, e Saint-Seurin à Bordeaux, de la athédrale d'Auxerre, de Saint-Iaixent de Nantes, de Cunault Maine-et Loire), etc., etc.

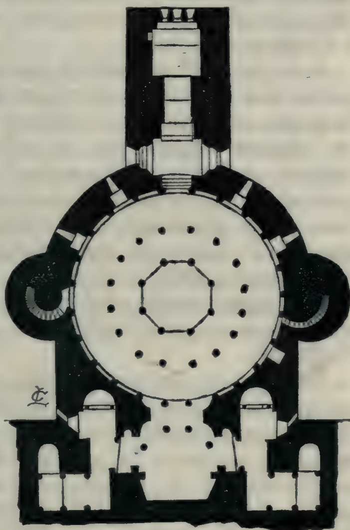


Fig. 59. — Crypte de Saint-Eutrope, à Saintes.

Quand les cryptes étaient, ainsi ɥu'il arrive le plus souvent, creu-›ées sous une abside, le mur qui es fermait à l'orient épousait la orme de cette abside, semi-cir-culaire ordinairement; quelque-fois, elles s'étendaient sous les transsepts et possédaient des sanc-tuaires formant des appendices disposés plus ou moins régulièrement. On pénètre dans les cryptes par des escaliers placés dans les trans-septs, sur les côtés du chœur ou dans la nef, près de l'entrée du sanc-tuaire.

Les cryptes les plus étendues que nous possédions, sont assurément celles de la cathédrale de Chartres, qui règne sous les nefs latérales et sous les chapelles de l'église supérieure; celle de Saint-Eutrope à

Saintes, qui présente l'aspect d'une véritable église haute, largemei éclairée, et terminée par un rond-point avec collatéral pourtournai et trois chapelles rayonnantes (fig. 59); celles de Saint-Gilles, de Sillé le-Guillaume (Sarthe). Celles de quelques autres grandes églises ro manes des bords du Rhin se font aussi remarquer par leurs grand dimensions : je citerai surtout la crypte de la cathédrale de Spire.

Nous ne terminerons pas ce que nous avons à dire sur les crypt romanes sans dire qu'on y rencontre des traces de peintures murales il paraît que les cryptes des églises d'Auvergne « étaient entièremer couvertes de sujets légendaires exécutés souvent avec soin, dit M. Viol let-le-Duc. Sous le chœur de Saint-Benoît-sur-Loire, il existe un crypte laissant voir encore des fragments de peintures qui appartien nent au Xe ou XIe siècle. Dans un grand nombre de cryptes, il exist des puits ; souvent ces eaux étaient considérées comme miraculeuses. Tel est le puits qui est creusé dans la crypte de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand.

6. — Après avoir étudié le plan des églises romanes, en nous rap pelant que le système des voûtes a commandé souvent telle ou tell disposition dans ce plan, il convient de parler des matériaux, ainsi qu de l'appareil employé par les architectes romans pour élever leur édifices ; puis nous examinerons l'extérieur de l'édifice en commen çant par sa face occidentale, entrée principale, celle qui frappe le plu vivement le spectateur ; nous aurons ainsi une idée aussi exacte qu possible de l'ensemble que présente une église romane et des prin cipales parties qui la composent.

Quand nous aurons ainsi étudié le monument extérieurement, nous y entrerons, et nous étudierons de même les parties qui constituent l'intérieur.

7. — Un des caractères les plus propres à donner l'âge d'un édifice est assurément l'examen des *matériaux* dont il est construit ; car chaque mode d'architecture a adopté un *appareil* qui lui appartient, sans pour cela sortir des principes fondamentaux de l'art de bâtir. Il est bien évident que l'appareil varie suivant la nature des matériaux et suivant la place qu'il doit occuper ; on ne peut pas nier non plus son importance dans la construction, car il commande souvent la forme de telle ou telle partie de l'architecture, n'étant lui-même « que le judicieux emploi de la matière mise en œuvre, en raison de sa nature physique, de sa résistance, de sa contexture, de ses dimensions et des ressources dont on dispose. »

Nous avons montré précédemment que, pendant les deux périodes mérovingienne et carolingienne, les appareils romains furent employés, quoique le grand appareil ait servi rarement, surtout pendant la première de ces deux périodes. Mais le petit appareil et la brique se montrent fréquemment employés pendant la seconde période ; la

·ique principalement se montre disposée par bandes horizontales pour aintenir le niveau des assises, ou souvent encore pour former l'ornementation extérieure par l'opposition de sa couleur avec la couleur de pierre. Nous avons dit aussi que tous les matériaux employés avant XIe siècle étaient petits, par conséquent facilement transportables; ır rappelons-nous que les constructeurs de cette époque ne possé- aient que des moyens de transport fort médiocres sur des routes resque impraticables, et que les engins dont ils disposaient étaient ısuffisants.

8. — Au XIe et au XIIe siècle, les architectes romans emploient à peu rès le même appareil que celui des constructions carolingiennes, c'est-dire le petit appareil carré ou rectangulaire, souvent employé, et l'appareil en blocage avec parements de pierre, surtout pour les contre-forts t les points d'appui. Quelquefois les constructeurs se sont servis de ierres plates pour les revêtements, et dans ce cas ils les ont presque oujours rangées sur le côté et inclinées alternativement à droite et à auche, comme l'ont fait les constructeurs de la période carolingienne, .e manière à former la maçonnerie en *feuilles de fougère* ou *arêtes le poisson* (*opus spicatum*). On rencontre aussi assez souvent dans es édifices de cette époque d'autres appareils, les uns composés de ierres hexagonales, les autres de pierres taillées en losange, appa- eils dont les pièces sont séparées par du ciment rouge, ce qui con- titue une véritable décoration pour les murs extérieurs.

On trouve dans beaucoup d'édifices du midi de la France, des signes ariés gravés en creux sur les pierres d'appareil. « On croit commu- ıément, dit M. de Caumont, que ce sont des signes de tâcherons ou le tailleurs de pierre qui auraient, à ce moyen, reconnu les pièces ļu'ils avaient dégrossies. »

Nous avons dit plus haut que la nature des matériaux influa d'une açon puissante sur les appareils adoptés par les constructeurs romans; ɔn doit donc trouver et l'on trouve, en effet, dans les diverses parties le la France des différences dans l'emploi de ces matériaux et dans les ıppareils auxquels ils ont donné naissance.

Ainsi, dans les contrées qui ont de la pierre de taille résistante pouvant se débiter en grandes masses (Bourgogne, Lyonnais), l'appareil est grand, les assises sont élevées; les provinces où les matériaux sont tendres, où l'on peut facilement débiter la pierre (Normandie, Champagne, l'ouest de la France), ont un appareil petit et serré. Dans les parties de la France où les matériaux sont de diverse nature et présentent des échantillons variés comme couleur (Auvergne), on a employé les pierres de manière à former des mosaïques sur les parements des constructions. Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, l'église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), celles du Puy en Velay et d'Issoire (Puy-de-Dôme), Saint-Etienne de Nevers, etc., nous offrent

de beaux exemples de ce genre de décoration au moyen des appare
différemment colorés (fig. 60).

Nous verrons dans la suite, au XIII[e] siècle, cet appareil disparaît pour faire place à un autre plus méthodiqu plus rationnel encore, sans changer la natu simple du principe.

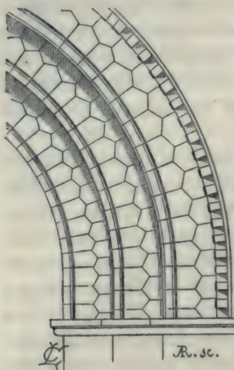


Fig. 60. — Arc de Saint-Étienne, à Nevers.

9. — Les *façades* principales des églis romanes sont situées à l'occident; nous avo vu que l'orientation a déterminé cette pos tion. Quand l'église est en croix latine, qui est général au XII[e] siècle, chaque tran sept se termine aussi par une façade.

Quelle que soit sa place, la façade roma se compose comme parties principales : d'u porte accompagnée ou non d'un porche su monté dans beaucoup de cas d'un cloche d'un ou plusieurs étages d'arcatures ou fenêtres, étages séparés par un bandeau sin ple ou mouluré ; d'un pignon ou fronton pl ou moins aigu selon l'inclinaison du toit, qui est souvent percé d'une fenêtre ronde (*oculus*, œil-de-bœuf) des tinée à éclairer la nef et dont l'archivolte est ornée de moulures d'ornements ; enfin, d'une corniche simple de lignes et sobre d'orne mentation, portant sur des consoles ou modillons auxquels on a donn le nom de *corbeaux*.

Les *façades des transsepts* présentent évidemment à peu près l même ordonnance que les façades occidentales.

Enfin, les *façades latérales* des églises romanes sont très-simples elles ne présentent pas cette multitude de contre-forts et d'arcs-bou tants qu'on remarque dans les édifices religieux de la période ogivale

Elles sont seulement divisées par des contre-forts peu saillants placé au droit des poussées des voûtes hautes, et percées de fenêtres cintrée présentant quelquefois des divisions au moyen de colonnettes.

Dans les grandes églises, les bas côtés présentaient un rang de fenê-tres, et la nef un second rang au-dessus du toit des collatéraux.

Quant aux bandeaux, aux corniches, à la décoration des faces laté-rales, il n'y a pas de différence entre les autres façades.

Nous renvoyons nos lecteurs, pour chacune de ces divisions archi-tecturales de l'époque romane, aux paragraphes de ce chapitre où elles sont étudiées séparément.

10. — Avant de pénétrer dans l'église, on rencontre le *porche*, des-tiné, suivant les rites de la primitive église, « à mettre à l'abri des in-jures de l'air, mais en dehors de l'assemblée des fidèles, les catéchu-mènes et les pénitents. » L'abandon de ces rites entraîna la suppression

ıs ou moins prompte de ces constructions, qui, au XIe et au ı^e siècle, s'élevèrent de nouveau, en éprouvant toutefois de notables angements. Les porches primitifs devaient être en bois, et protéger porte d'entrée de l'église par une toiture de charpente.

Pendant la période dite romane, les porches deviennent dans beau-up d'églises abbatiales de véritables monuments de pierre ayant des ɔportions considérables. Auparavant, le porche formait une sorte galerie ou vestibule de peu d'importance; peu à peu, soit que la atique de certaines cérémonies du culte ou de certaines coutumes iles exigeassent cette construction; soit que les moines aient voulu ettre à l'abri les fidèles qui attendaient l'heure des offices; soit enfin e l'importance des porches se soit développée en raison de la richesse s monastères et de l'accroissement des populations, toujours est-il 'au XIe et au XIIe siècle, ils acquirent une grande importance au int de vue architectonique.

Les porches en pierre les plus remarquables sont ceux des églises de s principaux monastères, tels que Cluny, Saint-Benoît-sur-Loire, zelay, Tournus, etc., monastères qui jouèrent, on le sait, un grand e au XIe et au XIIe siècle. La cathédrale du Puy en possède un dont Mérimée fait ainsi la courte description : « Les arcades qui servent entrée à ce porche, dit le savant auteur, sont doublées par un autre : en plein cintre qui ne tient à l'intrados du premier que par trois ıons de pierre; en sorte que, dans la plus grande partie de la courbe, xtrados du centre est séparé de l'intrados du second par un vide de ıs d'un pied. Pareil tour de force est rare dans la période byzan-ıe, et c'est le seul que l'on connaisse avec une disposition sem-ıble. Ce porche se rapporte à la deuxième moitié du XIIe siècle, et distingue par la richesse de son ornementation. »

Les porches romans ne sont pas seulement élevés en avant de l'en-ée principale de l'église; les constructeurs en ont aussi placé devant portes des faces latérales. Tel est le porche qui précède la porte érale de la cathédrale du Mans et qui est ouvert de trois côtés, dis-sition qu'on ne rencontre pas généralement.

Parmi les porches les plus remarquables et les mieux conservés, ous citerons celui qui précède la porte occidentale de la cathédrale Autun; celui de l'église de Saint-Savin (Vienne), église curieuse ont nous aurons occasion de rappeler le nom. Le porche de l'église Airvault (Deux-Sèvres) est important par son étendue et ses piliers utenant les retombées des voûtes, et qui le divisent en trois travées orrespondant aux trois entrées de la façade occidentale.

Un porche qui est aussi très-digne d'attention, c'est celui de l'ab-ıye de Saint-Benoît-sur-Loire, d'un grand style, et qui a dû être iti pour soutenir un clocher. Aussi ce porche présente-t-il à l'inté-eur des piles isolées recevant les retombées de solides arcs-dou-

bleaux. Il est ouvert de trois côtés et présente dans son ornementati
des chapiteaux historiés fort curieux.

Le plus vaste des porches romans, et en même temps le plus int
ressant à étudier, est, sans contredit, celui de l'église de la Madelei
à Vézelay. C'est une véritable église des catéchumènes, qui n'a p
moins de 21 mètres d'étendue, et qui marque un progrès, comme co
struction, sur la nef de l'église; du reste, ce porche est postérie
d'environ quarante ans au reste de l'édifice, qui fut dédié en 110

11. — Les porches des églises servaient quelquefois à un usage to
particulier : c'était là qu'on rendait la justice et qu'on passait ce
tains actes publics ; le porche devenait ainsi une sorte de tribunal co
sacré, où l'on accomplissait les actes qui devaient être entourés d'u
grande authenticité. Cet usage, qui paraît être venu d'Italie, avait li
sous les portails supportés par des colonnes reposant sur le dos de de
lions couchés sur des piédestaux. De là la formule *inter leones* qu'
rencontre assez souvent sur de vieux parchemins. On trouve dans
midi de la France, à la cathédrale d'Arles, à l'église de Saint-Gilles,
même à une porte de l'église du Mans, de ces lions couchés porta
les colonnettes des portes.

12. — Les *portes* des édifices religieux de l'époque romane so
de toutes dimensions et cintrées. Les archivoltes sont ornées de mo
lures et d'ornements, et, à cause de cela, les portes méritent d'êt
examinées avec soin, même dans les monuments religieux les pl
modestes en apparence.

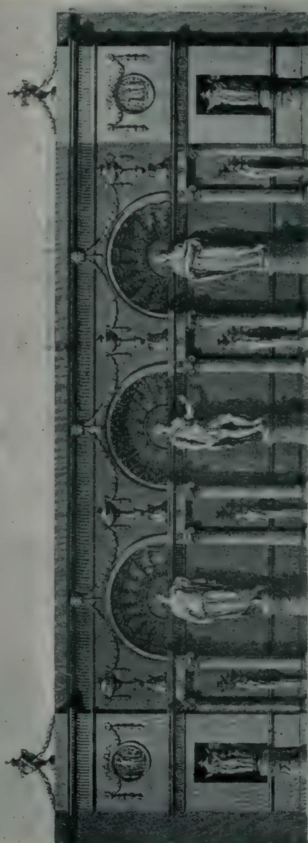
Toutefois les portes des églises du commencement du XIe sièc
conservèrent assez généralement une grande simplicité. Mais vers
fin du XIe et pendant le XIIe siècle, leur ornementation devient considé
rable et présente de véritables pages où l'on peut étudier parfaiteme
bien l'état de la sculpture durant la période romane (fig. 61).

Ordinairement, le diamètre de l'arc cintré qui détermine la baie e
en pierre, de façon à former un tympan en demi-cercle plus ou moi
profond, et presque toujours orné de bas-reliefs éminemment curieu
au point de vue iconographique. Il résulte de cette construction un
fermeture rectangulaire dont les pieds-droits supportent les linteau
de pierre sur lesquels s'appuient les tympans.

Vers la fin du XIe et au XIIe siècle, on voit les portes se diviser e
deux baies par un trumeau, ou pilier carré ou cylindrique ; ce so
généralement les grandes portes des façades occidentales ou des trans
septs.

Nous allons montrer, en étudiant les archivoltes, combien l'em
ploi des colonnettes soutenant les voussures de la porte donnera d
richesse à l'entrée de l'édifice

13. — Les arcs plein cintre sont, comme nous l'avons dit, carac
téristiques de l'architecture romane; ils sont bandés partout au





ssus des baies des portails, des fenêtres, des portes, des arcades, et

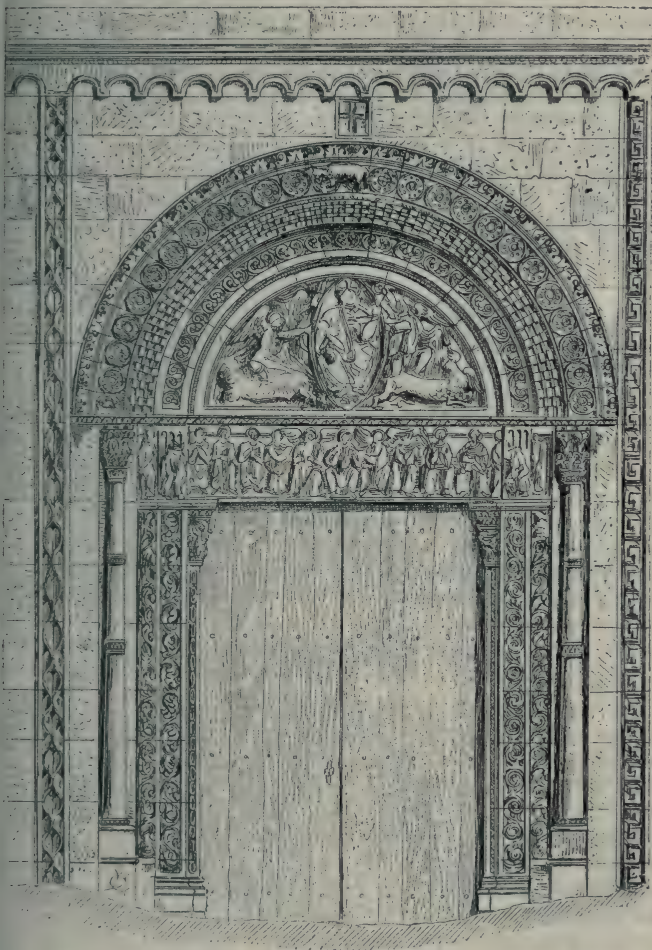


Fig. 61. — Porche de l'église de l'abbaye de Charlieu.

nt quelquefois *surhaussés* et en *fer à cheval*, quoique cette dernière rme soit assez rare.

Les *archivoltes* présentent évidemment les mêmes lignes que l'arc,

et, suivant la place qu'elles occupent dans l'édifice, les constructe romans les ont plus ou moins ornées. Ainsi, les archivoltes qui f communiquer la nef avec les bas côtés sont, au XIe siècle, compos d'un ou de deux rangs de claveaux simples sans moulures (fig. 62, vers la fin de ce même siècle, on voit souvent le second rang de clavea décoré d'ornements (fig. 62, B), tels que *bâtons rompus*, *méandres*, même de simples moulures profilées hardiment. Cette ornementati augmente au fur et à mesure qu'on s'approche du XIIe siècle, et développe différemment dans les grandes provinces de la France. Normandie, la décoration des archivoltes est surtout empruntée a formes géométriques; en Bourgogne, dans le bassin de la Saône et Rhône, elle se sent de l'ornementation romaine.

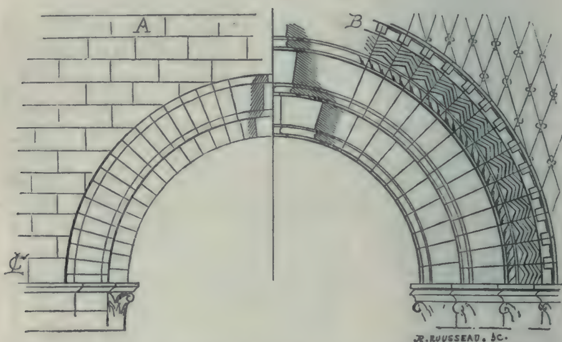


Fig. 62. — A. Archivolte simple. — B. Archivolte ornée.

Au XIIe siècle, les rangs de claveaux augmentent : on en comp souvent trois et plus; leur ornementation devient aussi plus chargé tout en présentant des différences dans la manière dont elle est fait Ainsi, l'Ile-de-France emploie les moulures de préférence aux orne ments; le reste de la France reste fidèle aux vieilles traditions : e Normandie, les moulures, peu nombreuses, sont décorées de *zigza brisés* ou *opposés*, de *méandres*, de *frettes*, de *billettes*, de *point de diamant*, de *nattes*, etc.; dans le Poitou et la Saintonge, ce so des *rinceaux*, des *palmettes perlées*, des *enlacements perlés*, de *galons*, et quelquefois des animaux monstrueux qui se dévorent, etc. en Bourgogne, on voit les archivoltes se couvrir d'*oves*, de *palmettes* de *feuillages*, de *rinceaux;* en Auvergne, l'ornementation des arc montre tout le parti que les constructeurs ont tiré des incrustation géométriques en pierre de couleur, telles que *rosaces*, *échiquier lo sange*, *échiquier rectangulaire* et *triangulaire*, etc.; en Provence

n trouve des *oves*, des *rinceaux*, des *denticules* empruntés à l'anti-
uité romaine.

Les archivoltes des cloîtres conservent longtemps la forme cintrée, incipalement dans le centre et le midi de la France.

14. — Les archivoltes des *portails* présentent cette particularité u'étant toujours percées dans l'épaisseur des murs des façades, elles ont cintrées par quatre, cinq et quelquefois six rangs de claveaux. ette méthode n'avait pas pour but unique la décoration du portail ; s constructeurs romans l'employaient toutes les fois qu'ils voulaient ésister à une forte pression, et c'était là le cas, puisque le mur de la açade devait porter sur les arcs. Ce système de la multiplication des rcs au-dessus des portails est excellent, et les architectes en profitè-ent pour l'ornementation des archivoltes.

C'est donc surtout dans les arcs des portails romans qu'on trouve e développement des archivoltes qui devait plus tard devenir consi-érable. Les constructeurs romans n'oublièrent pas de proportionner e nombre des colonnes avec celui des archivoltes qu'elles suppor-aient, quoique certaines portes du XIIe siècle n'offrent ni colonnes, ni pilastres; dans ce cas, les moulures des arcs se continuent sans nterruption jusqu'en bas.

Il est très-intéressant d'examiner la variété que nous montre la dé-oration des portails romans ; nous y trouvons plus encore que pour es archivoltes intérieures, les ornements que nous avons cités plus aut, ornements qui sont différents et différemment employés dans haque grande région. Les archivoltes se distinguent « dans l'Ile-de-rance et le centre, pendant le XIe siècle, par une grande sobriété l'ornements, tandis qu'en Normandie, en Bourgogne, en Poitou, en aintonge, on les voit chargées, pendant le XIIe siècle particulièrement, l'une profusion incroyable d'entre-lacs, de figures, de rosaces; en Normandie, ce sont les ornements géométriques qui dominent.

« Dans la Provence, ce sont les moulures fines, les ornements lats sculptés avec délicatesse. Dans le Languedoc et la Guyenne, la nultiplicité des moulures et les ornements rares. Dans le Poitou et la aintonge, les figures bizarres, les animaux, les enchevêtrements de iges, de feuilles, ou les perlés, les besants, les points de diamant inement retaillés, les dents de scie, et les profils petits séparés par les noirs profonds. Dans la Bourgogne, les rosaces, les personnages symboliques. »

Un fait qu'il ne faut pas omettre, et qui montre que la décoration romane n'était pas un placage, c'est que les moulures, les ornements, quels qu'ils soient, sont exactement contenus dans un claveau, et par conséquent compris dans l'épannelage des voussoirs. Ce principe ex-cellent ne cessa qu'au XVe siècle.

Quant aux archivoltes des portes, on ne peut les considérer, pen-

dant la période romane, que comme des arcs de décharge placés au-dessus d'un linteau ; quelques exceptions se font remarquer dans le Poitou et la Saintonge. L'ornementation de ces arcs est la même que celle des portails.

15. — Entre l'archivolte et le linteau existe ordinairement un espace vide de la forme d'un segment et qui est un véritable *tympan.*

Beaucoup de ces tympans sont nus, sans aucune décoration ; beaucoup aussi présentent des ornements, des bas-reliefs : ainsi se trouve sculpté, dans beaucoup de tympans, le patron de l'église ou de la paroisse ; d'autres portent des figures plus ou moins bizarres ; enfin on y rencontre assez souvent la figure du Christ entouré des symboles qui caractérisent les quatre évangélistes.

Les archivoltes des fenêtres ont été de tous les arcs, ceux qui ont été le moins décorés par les architectes romans ; leur forme plein cintre persista longtemps, jusque pendant le XIIIe siècle dans le midi et le centre de la France ; les autres parties, surtout l'Ile-de-France, adoptèrent de bonne heure l'arc ogive, ainsi que nous le montrerons dans la suite de ce travail.

Nous ne terminerons pas ce que nous avons à dire sur les archivoltes sans parler des *arcs-doubleaux* et des *arcs formerets.*

Les arcs-doubleaux jusqu'au XIIe siècle sont toujours cintrés, et se composent d'un ou deux rangs de claveaux le plus souvent sans moulures ni ornements.

Cependant on y rencontre quelquefois un boudin ou petit tore fortement accusé : nous le verrons plus tard se couvrir de moulures refouillées avec beaucoup de soin.

Les arcs formerets suivent les changements qu'on observe dans les arcs-doubleaux.

16. — Aucune architecture ne présente une aussi grande variété de *fenêtres* que l'architecture du moyen âge, surtout quand cette architecture abandonne les traditions romanes.

Pendant toute la durée des dynasties mérovingienne et carolingienne on s'en tint au système que les Romains avaient introduit dans les Gaules ; les fenêtres étaient alors cintrées, bouchées par un châssis de bois sur lequel on étendait un corps translucide, comme on le faisait pour les habitations privées. Pour les édifices publics, les fenêtres étaient le plus souvent ouvertes à tous vents, ou bien garnies de lames de pierres ou de métal percées de trous. Beaucoup de monuments de l'époque romane primitive possédèrent des fenêtres sans aucune claire-voie. Quant à leur forme, c'étaient des baies cintrées peu élevées dans les étages inférieurs, longues dans les étages supérieurs. Cette disposition des fenêtres inférieures des édifices était motivée par le besoin de se défendre, pensée qui, on le sait, dominait dans toutes les constructions romanes. Quand les fenêtres devaient avoir une certaine

rgeur, on les divisait par une colonnette recevant les deux petits intres qui partageaient le grand arc.



Fig. 63. — A. Fenêtre à colonnettes. — B. Fenêtre simple.

On a remarqué que les fenêtres des édifices romans du nord de la France sont plus larges que celles des monuments du midi ; cette différence se montre surtout dans le bassin du Rhône et dans celui de la Saône Quoi qu'il en soit, les architectes romans avaient étudié les diverses manières d'introduire la lumière dans l'intérieur de leurs édifices ; on en a pour preuve les monuments qui nous ont été conservés, et dans lesquels elle est distribuée de manière à produire de grands effets de lumière intérieurs au moyen de jours plus ou moins larges.

Si nous examinons en particulier les fenêtres des édifices religieux, élevés pendant l'époque romane, nous voyons les établissements clunisiens n'admettre aucune fermeture à leurs fenêtres, et cet usage se continuer jusqu'au XIIe siècle. Dans l'ouest de la France, au contraire, les fenêtres sont petites, étroites, cintrées, mais garnies de claires-voies de pierre plus ou moins bien travaillées. Les exemples de ces claires-voies sont peu communs, parce qu'elles furent dans la suite remplacées par des verrières.

Les jambages des fenêtres des édifices religieux jusqu'au XIe siècle ne montrent aucune décoration ; les archivoltes seules offrent une moulure simple ou ornée de billettes (fig. 63, A) ; « cependant déjà, dans les sanctuaires, on cherchait à éviter cet excès de simplicité, en plaçant sous les archivoltes deux colonnettes en guise de pieds-droits, et cela comme une sorte d'encadrement qui donnait de l'importance et de la richesse à la baie (fig. 62, B). »

Le centre de la France, le Berry, le Limousin, le Nivernais, l'Au-vergne surtout, qui avaient des constructeurs expérimentés, nou montrent des fenêtres ainsi armées de colonnettes, et fermées le plu souvent par des morceaux de verre enchâssés dans du plomb et main tenus au moyen de barres de fer. Bien souvent aussi, dans ces pro vinces, les portions vides et nues entre les baies des fenêtres furen ornées de mosaïques et de colonnettes, donnant ainsi une décoratio gracieuse, telle qu'on en voit à la cathédrale du Puy en Velay. Dan beaucoup d'églises auvergnates du XIe siècle, les fenêtres possèden une double archivolte appareillée avec soin, contribuant encore à s décoration. Il faut arriver à la période de transition pour voir le fenêtres adopter des formes excessivement variées.

17. — Les œils-de-bœuf (*oculus*), que nous avons remarqués dan les périodes mérovingienne et carolingienne, ont été aussi admis pa les constructeurs romans pour éclairer l'extrémité occidentale de la nef D'abord simples baies plus ou moins ornées de moulures, ces fenêtre circulaires furent divisées, dès le XIIe siècle, en plusieurs partie ou lobes formant un trèfle, un quatre-feuille, etc., qui semblent avoi été taillés dans le massif même de la construction. A la fin du XII siècle déjà, les architectes romans comprirent tout le parti qu'ils pou-vaient tirer de ces œils-de-bœuf pour la décoration des façades e l'éclairage des intérieurs.

On les voit alors diviser la circonférence en compartiments par des colonnettes simulant les rayons d'une roue et recevant sur leurs chapi-teaux des arcatures cintrées plus ou moins moulurées. Telle est l'ori-gine de ces belles *roses* que nous étudierons dans la période suivante, l'époque ogivale.

18. — Nous avons déjà dit que les architectes du moyen âge rom-pirent avec les traditions antiques en ne plaçant qu'un seul entable-ment au sommet de leurs édifices, quelle que fût sa hauteur. Doués d'un grand bon sens, ne comprenant pas la fonction des entablements répétés à chaque superposition d'ordre, ils les supprimèrent. Nous avons montré, en parlant des colonnes, quelle fut de bonne heure la tendance des constructeurs romans à élever une seule ordonnance de la base au faîte; nous avons indiqué le premier résultat de cette nouvelle dis-position, c'est-à-dire l'allongement indéfini des colonnes engagées, montant directement jusqu'à la *corniche*, en sorte que l'architrave et la frise furent supprimées. La colonne devenue pour eux un contre-fort véritable et le chapiteau un vrai support, on conçoit qu'ils ne vou-lurent pas admettre d'intermédiaire entre cette partie supérieure d'une colonne et la corniche; ils allèrent même plus loin : ils engagèrent des modillons ou *corbeaux* sous cette corniche, au niveau de la tête des contre-forts, de telle façon qu'on puisse lire, en quelque sorte, que cette décoration n'est que la conséquence réelle de la construction.

Au XI[e] siècle, on couronna de cette manière beaucoup d'églises du centre de la France, et Notre-Dame du Port, à Clermont, nous en offre de beaux exemples (fig. 64).

La Bourgogne nous montre des corbeaux, et par conséquent des corniches très-saillantes, indice de l'emploi de matériaux durs. Dans l'Ile-de-France, la Normandie, le Poitou, au contraire, les corniches ont peu de saillie, car les pierres que fournissent ces provinces sont des calcaires tendres, et les architectes avaient appris, par expérience, à s'en défier.

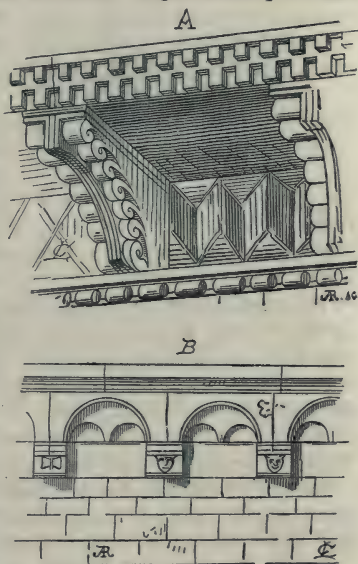


Fig. 64. — Corniches de l'abside de Notre-Dame du Port, et de l'église de Francastel (Beauvaisis).

En général, et quelle que soit la décoration des corbeaux, on peut dire que la corniche romane se compose, à peu d'exceptions près, d'un rang de corbeaux supportant une tablette saillante, le tout plus ou moins décoré. Nous verrons bientôt que les constructeurs laïques adoptèrent un nouveau système qui, tout en gardant des traditions romanes, leur permit de changer la manière de faire écouler les eaux, et de faciliter les réparations des toitures.

19. — Ainsi que nous venons de le dire, les constructeurs de l'époque romane firent du *corbeau* un ornement et un moyen de construction très-usité. On sait que l'origine de ce détail d'architecture est donnée par la saillie que présente une solive de bois sur le nu d'un mur.

Au moyen âge, les architectes conservèrent cette saillie et l'imitèrent avec la pierre. On voit en effet, dans la nef de l'église de Saint-Menoux (Allier), qui date du IX[e] ou du X[e] siècle, des corbeaux affectant la forme d'un bout de poutre (fig. 65). « Les imagiers des X[e], XI et XII[e] siècles, dit M. Viollet-le-Duc, paraissent avoir pris les corbeaux de pierre comme un des motifs les plus propres à recevoir de la sculpture. » C'est un fait qu'on peu constater facilement dans les églises de l'Auvergne, du Berry, du Poitou, du Bourbonnais et de la vallée de la Garonne, dans lesquelles on trouve des quantités de corbeaux parfaitement exécutés, décorés de têtes d'hommes et d'animaux, de sujets

symboliques, des signes du zodiaque, etc. Tous ces corbeaux sont destinés généralement à porter les tablettes des corniches ou des bandeaux.

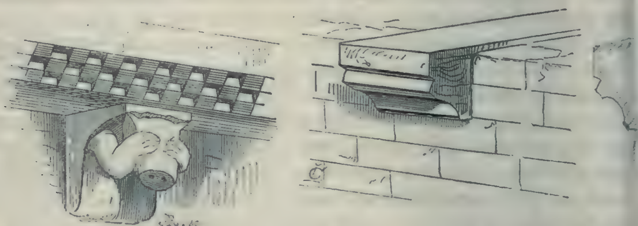


Fig. 65. — Corbeaux de l'abside de Notre-Dame du Port et de l'église de Saint-Menoux.

Les corbeaux furent aussi employés à soulager les linteaux des portes, et dans ce cas ils sont presque toujours décorés de sculptures exécutées avec un soin tout particulier. On en trouve dans toutes les parties de la France ; ceux de la Bourgogne ont particulièrement un caractère de puissance très-remarquable.

Au XIIe siècle, on plaça des corbeaux pour recevoir les arcs des voûtes et surtout les arcs diagonaux.

20. — Les constructeurs romans indiquèrent toujours, extérieurement, par une saillie ou bandeau plus ou moins orné, les différents étages de leurs édifices. Ce *bandeau* sépare aussi les ordonnances de l'architecture, et présente l'avantage de garantir les parements extérieurs des murs en empêchant l'eau pluviale de les laver, en traçant leurs profils sous la forme d'un larmier. A partir de la fin du XIe siècle, les bandeaux sont fréquemment ornés de moulures et passent devant les saillies verticales de l'architecture, piliers, contre-forts, etc. (fig. 66).

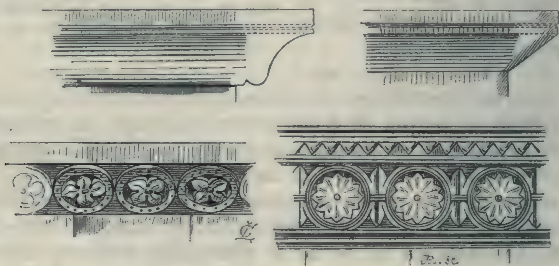


Fig. 66. — Bandeaux romans.

L'église de Vézelay nous en offre intérieurement un exemple remarquable. Au XII[e] siècle, les architectes inclinèrent la face supérieure du bandeau de manière à faciliter l'écoulement des eaux, et lui donnèrent la disposition d'un talus : tels sont les bandeaux de la tour Saint-Romain, à la cathédrale de Rouen. — Au reste, ce système très-logique ne se montre que dans les provinces du Nord; celles du Midi conservent les bandeaux à faible saillie, sans les surmonter d'une pente.

Il va sans dire que les bandeaux de l'époque romane présentent une grande variété dans leurs profils et dans leur ornementation, suivant les provinces, selon les traditions ou le goût dominant.

21. — Le nu des murs fut décoré dès l'époque carolingienne par une série d'arcades de petites dimensions ou arcatures placées de préférence sous les appuis des fenêtres ou sous les corniches. Les architectes romans s'emparèrent de ce motif de décoration, qui se conserva durant la période ogivale dans toutes les provinces de la France. Il ne faut voir dans les arcatures, en effet, qu'une simple ornementation, dont l'emploi doit être contenu dans de justes bornes. C'est en France que, vers le XI[e] siècle, ces détails importants de la décoration des façades furent utilisés avec un vif sentiment des proportions. En cela, les constructeurs romans ne tombèrent pas dans l'excès qu'on remarque chez les architectes normands qui élevèrent des églises en Angleterre et les couvrirent du haut en bas de leurs façades de plusieurs séries d'arcatures superposées.

Les arcatures du rez-de-chaussée sont placées, par les architectes français, dans l'intérieur des édifices, sur les murs des collatéraux et sous les appuis des fenêtres basses. Ces arcatures sont peu saillantes et portées sur des pilastres ou des colonnettes qui reposent sur un socle de pierre continu. La cathédrale du Mans nous offre des arcatures du XI[e] siècle, très-simples de lignes, tout en paraissant jouer un rôle dans la construction (fig. 67).



Fig. 67. — Arcatures du Mans.

Mais au fur et à mesure que l'architecture romane progresse, les arcatures se débarrassent d'une certaine lourdeur et deviennent plus

fines, plus sveltes, leurs arcs se décorent de moulures et d'ornements, et même en Normandie on voit les arcs plein cintre s'entrecroiser et former un genre de décoration que les constructeurs anglais adoptèrent dans presque tous leurs édifices de cette époque.

22. — Les arcatures ne furent pas seulement employées à l'intérieur, elles le furent aussi à l'extérieur, surtout comme couronnement. Dans les églises romanes des bords du Rhin, on les trouve placées immédiatement sous les corniches qui soutiennent les combles en charpente au-dessus des voûtes ; cette disposition permettait de donner de l'air sous les combles, ou d'alléger les constructions inférieures.

En France, les absides furent extérieurement décorées d'arcatures ; on les prodigua dans les églises du Languedoc, de la Provence, de la Saintonge, du Poitou, du Berry. Dans cette dernière province, il faut citer la belle ceinture d'arcatures alternativement aveugles ou percées de fenêtres à l'extérieur du triforium de l'église ronde de Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre), qui date du XIe siècle. En Auvergne, on rencontre ce système d'arcatures encadrant des fenêtres à l'extérieur des absides, dans les parties supérieures des nefs et des pignons des transsepts : telles



Fig. 68. — Arcatures de couronnement à Saint-Étienne de Nevers.

sont les arcatures de Saint-Etienne de Nevers (fig. 68) (XIe siècle), de Notre-Dame du Port (intérieur des transsepts). Les clochers centrals sont aussi souvent décorés, intérieurement et extérieurement, d'arcatures aveugles. Cette disposition décorative se montre surtout en Normandie, en Auvergne, dans la Saintonge et dans l'Angoumois. Les tours centrales ne furent pas seules, du reste, auxquelles on adopta cette décoration : on la trouve aussi dans les étages supérieurs des autres clochers romans.

Nous verrons, en étudiant l'art ogival, que les architectes employèrent l'arcature comme ornement dans les soubassements des ébrasements des portails des églises.

23. — Nous avons montré, au commencement de notre seconde partie, comment les constructeurs romans avaient pu construire le clocher de Saint-Front de Périgueux, en se servant des méthodes byzantines. Examinons rapidement les progrès que font les architectes romans dans la construction des *clochers*.

Un fait certain, c'est que le clocher de Saint-Front servit de modèle aux constructeurs des provinces de l'Ouest, et cependant, cinquante ans après la fin des travaux, on remarque des éléments étrangers aux errements byzantins, dans les clochers qui sont élevés dans les mêmes provinces de l'Ouest. Ainsi le clocher de Brantôme (fig. 69), par son système de construction, par l'appareil employé, par la forme des arcs, dénote un art développé comme construction, un art sûr de lui-même : ce clocher est une tour carrée dont les étages se retraitent, et qui est assise sur un roc longeant l'église de la ville. L'étage inférieur est couvert par une voûte elliptique soutenue par six arcs retombant sur des piliers forts et épais. Au-dessus de ce rez-de-chaussée s'élève la tour « d'une construction savante, bien calculée, dans laquelle les retraites des étages supérieurs sont habilement supportées par l'inclinaison des parements intérieurs de l'étage contenant la souche du beffroi. Afin d'épauler les faces des étages inférieurs du clocher, qui sont assez minces, de grands pignons pleins surmontent les arcades du deuxième étage, et de petits contre-forts renforcent les angles. » Cette habile construction est couverte par une pyramide à base carrée, bâtie de petits moellons, bien que le clocher soit tout entier de pierre de taille d'appareil. Il est inutile d'ajouter que toutes les ouvertures sont *cintrées* et garnies de colonnettes recevant les archivoltes.

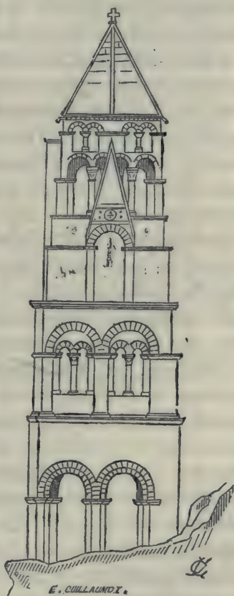


Fig. 69. — Clocher de Brantôme.

Cette tour de Brantôme nous présente les caractères principaux des clochers romans du XIe siècle, et ce qui les distingue des tours des châteaux ou des habitations privées, savoir : le plan ordinairement quadrangulaire, les étages supérieurs ajourés destinés au placement des cloches, une couverture de forme pyramidale en pierre avec

ou sans nerfs sur les arêtiers. Cependant il ne faut pas omettre l'influence byzantine du clocher de Saint-Front, dont le couronnement conique se perpétua dans la France occidentale et même jusque dans le Berry.

Au XIe siècle, on voit donc les clochers s'élever dans toutes les provinces, et chacune d'elles adopter des dispositions et des formes particulières qui caractérisent ce genre de constructions. Examinons rapidement les différences qu'on remarque dans les clochers romans quant à leurs places et à leurs formes générales.

Commençons par l'Auvergne et le centre de la France, qui possédaient déjà, au XIe siècle, une école de constructeurs habiles, bien en avance sur celles du Nord et de l'Ouest.

24. — Nous voyons les clochers s'élever d'abord sur la rencontre des transsepts avec la nef, et devenir ainsi des *clochers centrals*, sur la croisée et ensuite sur la façade.

« Les clochers centrals, dit le savant auteur du *Dictionnaire*, portent sur une coupole inscrite dans un carré, et arrivent brusquement au plan octogone à deux ou trois étages couronnés par une pyramide à huit pans. Tels étaient les clochers centrals, dernièrement rétablis, des églises d'Issoire, de Notre-Dame du Port à Clermont, de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), bâtis pendant la deuxième moitié du XIe siècle. »

Les clochers centrals persistèrent longtemps dans le centre de la France, et leur usage gagna les autres provinces. Nous voyons, en effet, la Normandie élever des clochers à l'intersection des bras de la croix, et en faire non-seulement une tour portant les cloches, mais encore une véritable lanterne de grandes dimensions, libre et apparente à l'intérieur, et dont l'effet ajoutait singulièrement à la grandeur du vaisseau de l'église. Il ne reste malheureusement que des fragments de ces grands clochers centrals élevés en Normandie sur la croisée des églises du XIe siècle ; on ne trouve ces fragments qu'enclavés et noyés dans les constructions postérieures, ou dans les étages inférieurs conservés. Au XIIIe siècle, ces clochers centrals furent réédifiés : les cathédrales de Bayeux, de Coutances, de Rouen, de Caen, Saint-Georges de Boscherville, l'abbaye de Fécamp, et beaucoup d'autres églises, possèdent de ces clochers plus ou moins élevés qui datent de ce siècle et des suivants, ce qui prouve que la Normandie fut, de toutes les provinces françaises, celle qui conserva le plus longtemps cet usage.

Dans les provinces de l'ouest de la France, les clochers centrals persistèrent assez longtemps, sous l'influence des traditions de l'école vénitienne. Beaucoup d'églises de la Saintonge et de l'Angoumois ont encore leur clocher central, qui prend des formes plus élancées, à mesure qu'on avance vers la fin du XIIe siècle ; le Languedoc conserve

encore des tours centrales, dont beaucoup furent reconstruites au XIIIe siècle : telle est celle de Saint-Sernin de Toulouse.

On retrouve les clochers élevés sur la croix dans des églises de l'est de la France ; c'est là un fait curieux dont l'origine doit être placée dans cette renaissance byzantine des bords du Rhin, dont nous avons parlé en étudiant l'architecture carolingienne. On n'est donc pas surpris de rencontrer dans la vallée du Rhin, dans celle de la Saône, de la Haute-Marne et même dans le Lyonnais, des églises surmontées d'un clocher central. Cette province nous montre une espèce particulière de ces tours : ce sont des clochers trapus, couronnés d'un toit plat de charpente, recouvert de tuiles romaines dans l'origine, et plus tard de tuiles creuses. Mais quand on se rapproche du Rhin, les clochers centrals, loin d'être écrasés, sont surmontés de flèches de pierre qui, généralement, sont élevées seules sur plan octogonal, tandis que leur base est carrée ; pour faire la transition entre le plan rectangulaire et le plan octogonal, les constructeurs ont placé des pyramidions à la base de la flèche sur les angles restants à la partie supérieure du clocher.



Fig. 70.—Clocher central de Guebwiller.

Plus on se rapproche du Rhin, plus on voit, aux XIe et XIIe siècles, la forme octogonale devenir la forme adoptée par les constructeurs. Parmi les clochers centrals rhénans, nous citerons ceux de l'église de Guebwiller (Haut-Rhin) (fig. 70), de Sainte-Foi, à Schélestadt (Haut-Rhin).

Le domaine royal se trouva entre ces deux influences, l'une de l'Ouest, l'autre de l'Est, et les clochers centrals qui y furent élevés subirent ces deux styles. Mais les architectes de l'Ile-de-France furent les premiers à quitter les traditions romanes ; on retrouve, dans les tours qu'ils élevèrent à la rencontre des transsepts et de la nef, un caractère de légèreté et de solidité propre à cette province.

Parmi les clochers centrals élevés sous les deux influences venues de l'Ouest et de l'Est, ceux de Poissy, de Vernouillet, de Limay près Mantes, sont les plus remarquables.

Du reste, il ne faut évidemment pas prendre ces divisions d'une façon mathématique, et l'on peut constater, dans les clochers centrals des provinces limitrophes des grandes divisions que nous venons de nommer, les influences diverses dans leur construction et dans leur style.

25. — Nous arrivons maintenant aux *clochers des façades*, aux clochers *latéraux*, aux clochers *isolés*, et enfin à ceux qui sont élevés sur les *collatéraux des églises.*

La variété de ces clochers est immense, et cela se conçoit, quand on songe que les architectes « n'étant plus soumis à un programme invariable, savoir : de poser une tour sur quatre piles isolées et quatre arcs-doubleaux, pouvaient se livrer aux conceptions les plus étendues et les plus hardies. »

Les clochers élevés sur les façades des églises furent, comme nous l'avons dit, destinés aussi bien à porter des cloches qu'à défendre l'entrée de l'édifice, conservant extérieurement tous les caractères d'une tour de défense. Tous les clochers primitifs et ceux qui furent élevés sur les façades avant le XIIe siècle et même le XIIIe siècle, ont conservé au moins par leurs parties basses l'aspect d'une tour défensive. Parmi les plus anciens clochers défendant l'entrée d'une église, il faut citer celui de l'église de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire qui date du XIe siècle, et qui est bâti au-dessus du porche dont nous avons déjà parlé. Ces clochers-porches, évidemment élevés en vue de la défense, ont acquis de l'importance comme construction, surtout dans le centre et l'ouest de la France. Il ne paraît pas qu'ils aient pris cette même valeur dans l'Ile-de-France et les provinces voisines; on peut voir, en effet, la base du clocher de Saint-Germain des Prés à Paris, celle du clocher de la collégiale de Poissy, et plusieurs autres dans des édifices de cette partie de la France, et reconnaître que cette défense était bien peu importante, comparée à celle que présentaient les tours des façades des églises de l'Ouest et du Centre. Il faut arriver à la fin du XIIe siècle pour assister au développement que prit l'architecture dans le domaine royal, et constater combien les constructeurs du moyen âge ont su varier à l'infini les formes qu'ils donnaient aux clochers. « Aussi, dit M. Viollet-le-Duc, les clochers sont-ils la pierre de touche de l'imagination des architectes pendant le moyen âge. »

26. — Ce fut à peu près au commencement du XIIe siècle qu'on cessa de bâtir les clochers au-dessus des porches des églises : les Normands n'étaient plus ces envahisseurs qui avaient été la cause de l'érection de ces constructions défensives, et il n'y avait plus de raison pour les construire de cette manière. On éleva donc les clochers sur les côtés de la façade communiquant avec les bas côtés, de façon à laisser l'entrée de l'église parfaitement libre; on les éleva aussi sur les flancs du sanctuaire, et il va sans dire qu'on en bâtissait deux. Loin de leur conserver l'aspect d'une tour de défense, les constructeurs romans du XIIe siècle cherchèrent à les rendre élégants, légers, afin que leur masse ne parût pas écraser les églises qu'ils dominaient. Les grandes églises abbatiales, les paroisses importantes élevaient souvent deux clochers sur la façade et deux autres de chaque côté du sanctuaire;

mais les petites églises, pendant le XIe et le XIIe siècle, n'avaient qu'un seul clocher, ordinairement près du chœur. — On trouve dans le domaine royal des clochers nombreux, parfaitement bâtis, appartenant à cette époque « fertile en beaux clochers ». Nous citerons le clocher de l'église de Nesle (Oise) (fig. 71) et le clocher de Tracy-le-Val (Oise), où l'on reconnaît l'esprit d'innovation qui distingue les architectes de l'Ile-de-France et l'abandon complet des traditions romanes. Un caractère important à signaler dans les clochers romans élevés dans les provinces du domaine royal, ce sont les pyramides peu élevées, trapues, qui leur servent de couronnement; tandis que dans l'Anjou, le Maine et le pays chartrain, les pyramides qui couvrent les clochers deviennent de plus en plus aiguës, par conséquent plus élevées. C'est surtout pendant la période de la transition du plein cintre à l'ogive que les clochers prirent des proportions vraiment gigantesques et que leurs flèches atteignirent une grande hauteur relativement à l'élévation des tours. Le vieux clocher de la cathédrale de Chartres nous en offrira un magnifique exemple.

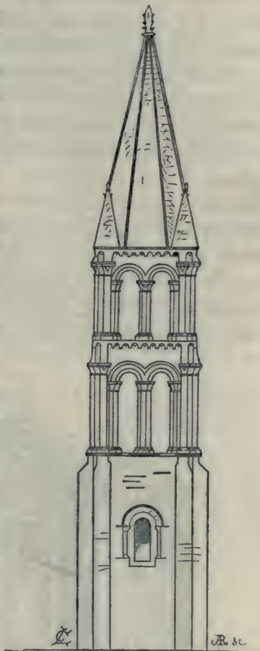


Fig. 71. — Clocher de Nesle.

27. — La forme en cul-de-four de l'*abside* de la basilique antique se perpétua, comme nous l'avons montré, jusqu'au Xe siècle, et cette disposition se conserva plus longtemps dans le Midi que dans le Nord. Généralement, les voûtes hémisphériques qui couvrent les absides sont plus basses que celles des transsepts et de la nef : telles sont celles de la cathédrale d'Avignon, des églises du Thor (Vaucluse), d'Autun, de Cosne-sur-Loire, des églises du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge.

Toutes ces absides sont ordinairement élevées sur plan circulaire, tandis que celles du midi de la France, de la Provence, par exemple, sont bâties sur plan polygonal; c'est là un fait de l'influence byzantine qu'on ne saurait nier, puisque toutes les églises de ce style ont leurs absides polygonales.

Vers la fin du XIe siècle, les absides se garnissent de bas côtés et de chapelles rayonnantes, surtout en Auvergne, dans le Poitou et en général dans le centre de la France; on voit même, au XIIe siècle, ce développement aller jusqu'à Toulouse.

Les églises de Saint-Hilaire de Poitiers, de Notre-Dame du Po à Clermont-Ferrand, de Saint-Etienne de Nevers, de Saint-Serni de Toulouse, nous présentent des absides avec bas côtés, prolonge ment de ceux de la nef, et chapelles rayonnantes. Ce ne fut que plu tard, au commencement du XIIIe siècle, que les églises et cathédral de l'Ile-de-France et de la Normandie eurent leurs absides ainsi entou rées; il y a cependant quelques exceptions : l'abside de l'église d Saint-Denis possède des chapelles qui datent du XIIe siècle; cell de Saint-Martin des Champs, à Paris [1], a une abside avec bas côté et chapelles rayonnantes. Nous verrons, au XIIIe siècle, les chapelle absidales prendre un grand développement.

Toutes les absides de l'époque romane ne sont pas circulaires ; le églises d'une importance médiocre ont, en général, leurs abside carrées; cependant nous voyons la cathédrale de Laon et l'église d Dol terminées par un chevet carré. Ce genre d'abside a été fréquem ment employé dans les églises des petites localités, particulièremen dans le Nord et en Bourgogne. Telle est l'abside carrée de l'église d Montréal (Yonne), celle de l'église abbatiale de Fontenay (Côte-d'Or) toutes les deux datent du XIIe siècle.



Fig. 72. — Abside de Notre-Dame du Port.

Nous avons dit, en parlant des plans des églises romanes, que c'est toujours sous les absides que sont placées les cryptes, et nous avons constaté que, par suite de cette disposition, leur sol est plus élevé que celui de la nef et des transsepts; on en a de beaux exemples aux églises de Saint-Denis et de Saint-Benoît-sur-Loire.

[1] Comprise dans le Conservatoire des arts et métiers.

Parmi les églises romanes qui ont des absides complètes, nous citerons celles d'Ainay à Lyon, de l'Abbaye-aux-Dames à Caen, de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand (fig. 72), de Saint-Sernin de Toulouse, de Brioude (Haute-Loire).

« Généralement, dit M. Viollet-le-Duc, les absides sont les parties les plus anciennes des édifices religieux : 1° parce que c'est par là que la construction des églises a été commencée; 2° parce que étant le lieu saint, celui où s'exerce le culte, on a toujours dû hésiter à modifier des dispositions traditionnelles; 3° parce que par la nature même de la construction, cette partie des monuments religieux du moyen âge est la plus solide, celle qui résiste le mieux aux poussées des voûtes, aux incendies, et qui se trouve, dans notre climat, tournée vers la meilleure exposition. »

28. — En parlant des essais que firent les architectes de l'époque romane pour couvrir leurs églises, nous avons montré qu'ils se préoccupèrent surtout de résister aux poussées des voûtes par des renforts en maçonnerie; ces *renforts* ou *contre-forts* affectèrent des formes différentes. La forme cylindrique paraît avoir été employée antérieurement au XIe siècle pour maintenir les murs et les poussées des voûtes des bas côtés: telle est celle des contre-forts de Saint-Remi à Reims.

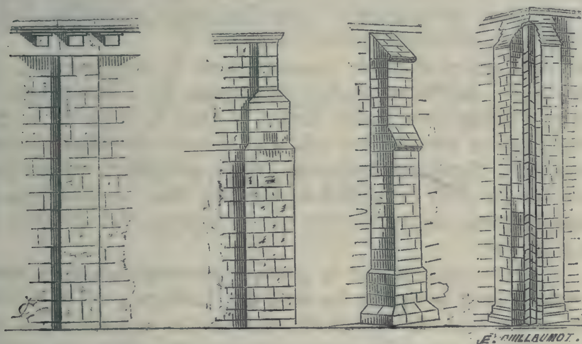


Fig. 73. — Contre-forts romans.

La forme semi-cylindrique ne persista pas dans le nord de la France, mais se retrouve dans l'ouest, vers le milieu du XIIe siècle; elle fut remplacée par la forme rectangulaire. Ces contre-forts furent d'abord peu saillants, puis empâtés, comme dans l'Ile-de-France, la Champagne, la Bourgogne et la Normandie; ils furent bientôt composés de deux ou trois corps retraités ou montant de fond, sans ressauts. Du reste, on conçoit que les contre-forts durent être peu saillants,

les murs étant déjà fort épais. Au fur et à mesure que la constructio des voûtes fit des progrès, les constructeurs romans du XIIe siècl comprirent que les contre-forts devaient être « les membres principau de tout édifice voûté », et que les murs devenaient simplement de « remplissages destinés à clore les édifices ». Mais les architectes d XIIe siècle, malgré une longue série d'essais, n'arrivèrent pas à donne franchement aux contre-forts leur véritable fonction. On les voit tâ tonner, pour relier à leurs bâtisses les contre-forts qu'ils plaçaien extérieurement pour résister à la poussée des voûtes. On voit à Saint Étienne de Beauvais, à Saint-Evremont de Creil, à l'église de Saint Leu d'Esserent, à Saint-Martin de Laon, des contre-forts qui indiquent bien les essais et les progrès successifs que fit la constructio des contre-forts. En général, dans l'Ile-de-France, la Champagne, l Normandie, ils affectent la forme rectangulaire, et prennent « dè l'époque romane, l'apparence qui leur convient, celle d'un pilier bu tant, d'une masse résistante. »

Dans les provinces, au contraire, où les traditions romaines se sont conservées, comme en Bourgogne, en Auvergne, en Saintonge, en Poitou, dans le Languedoc, les constructeurs, jusqu'à la fin du XIIe siècle, cherchent à donner aux contre-forts « l'apparence d'une ordonnance romaine, c'est-à-dire qu'ils les composent d'une ou de plusieurs colonnes engagées, surmontées de leurs chapiteaux, et portant l'entablement réduit à une simple tablette moulurée. »

C'est ainsi que sont élevés les contre-forts de la plupart des églises de l'Auvergne, du Poitou, du bas Languedoc, de la Bourgogne. Dans beaucoup d'églises de la Haute-Marne, et dans la vallée de la Saône, on rencontre des contre-forts qui sont décorés de pilastres romains cannelés, avec chapiteaux imités de l'ordre corinthien, tels qu'on voit ceux de l'abside de la cathédrale de Langres. Mais ces traditions gallo-romaines disparurent avec le XIIIe siècle, lorsque l'art ogival fut franchement adopté.

29. — Nous avons vu que la grande préoccupation des constructeurs romans était de voûter les nefs des basiliques qu'ils élevaient; nous les avons montrés cherchant, étudiant et apprenant par expérience à contre-buter extérieurement les voûtes hautes par des demi-berceaux couvrant les collatéraux, comme en Auvergne, ou par des petites voûtes d'arête s'élevant au-dessus d'eux. Mais les architectes avaient renoncé à éclairer l'intérieur de l'église au moyen de jours percés en haut des nefs; ils l'éclairaient par des fenêtres ouvertes dans les bas côtés. Pour augmenter encore la résistance de ces arcs résistants, de ces arcs-boutants, ils élevaient les murs extérieurs très-épais et les renforçaient de contre-forts, en sorte que les poussées des grandes et petites voûtes étaient maintenues.

Ce système pouvait être bon pour les petits édifices, mais pour les

grandes églises, bâties dans les grands centres de population, tels qu'on en trouve dans le nord de la France, il devenait insuffisant.

Il fallait en effet, dans ces villes très-peuplées, de vastes églises bien éclairées, et pour cela pratiquer des jours dans les nefs hautes. Les architectes romans, ceux de Normandie surtout, cherchèrent à résoudre ce problème ; après avoir, comme dans l'Abbaye-aux-Hommes et dans l'Abbaye-aux-Dames de Caen, trouvé un système de piles très-épaisses supportant les voûtes hautes entre lesquelles étaient ménagés de petits jours, et d'un demi-berceau continu bandé sur le triforium, les constructeurs, disons-nous, avaient reconnu que ce système était illogique. Ce ne furent pas eux qui trouvèrent la solution de ce problème ; il fallut encore une série de tâtonnements, d'essais et d'expériences pour trouver ce principe si simple, qui fait consister la stabilité de l'édifice dans la résistance des points d'appui extérieurs sur lesquels les arcs-boutants prennent naissance, et dans des piliers grêles qui soutiennent les murs des nefs.

A la fin du XIIe siècle, on commence à voir l'arc-boutant franchement employé dans le nord de la France, tandis que dans le midi il n'apparaît que lorsque l'architecture ogivale est répandue dans presque tout l'Occident.

On trouve des arcs-boutants de la fin du XIIe siècle à l'église Saint-Remi de Reims, dans laquelledéjà se montrent les voûtes en arcs d'ogives.

LIVRE IV

FRANCE FÉODALE

Architecture monacale ou romane.—Caractères architechtoniques. — Intérieur.

1. — Après avoir examiné l'extérieur d'un monument religieux de l'époque romane, entrons dans l'intérieur, et étudions-en les parties principales.

Et d'abord disons que l'intérieur des églises peut se diviser en cinq parties : le narthex ou vestibule, la nef, les transsepts, le chœur et le sanctuaire. Ces cinq grandes divisions comprennent elles-mêmes

des éléments architecturaux que nous ferons connaître avec quelqu détails.

Nous avons parlé des vestibules en étudiant les porches, nous n reviendrons pas. Passons donc, et atteignons la porte qui nous con duit dans la nef.

2. — La *nef* romane nous montre un vaisseau vaste et d'un aspe imposant, divisé en *travées* par d piliers à colonnes engagées qui, du s s'élancent jusqu'à la naissance d voûtes pour en recevoir la retomb sur leurs chapiteaux (fig. 74). Au m lieu de ces travées sont percées l fenêtres cintrées qui donnent du jou dans la nef; nous en avons parlé e détail dans le chapitre précédent.



Fig. 74. — Ordonnance intérieure de la nef de Vézelay.

La nef communique avec les ba côtés par les arcades sous les forme rets bandés de pilier en pilier, d manière à laisser la circulation lib de tous les côtés. Les collatéraux son éclairés par des fenêtres plus petit que celles de la nef haute.

On voit souvent, entre les fenêtre hautes et les archivoltes des formerets une galerie dont le sol repose sur l'ex trados des voûtes des bas côtés. Ces tri bunes sont ouvertes sur la nef pa une série d'arcades cintrées ou quel quefois trilobées, comme on en voit Notre-Dame du Port. Ces arcade constituent le *triforium*, qui règn ordinairement aussi dans les trans septs.

Il est évident que l'ordonnance in térieure de la nef est toujours subor donnée à la hauteur de l'édifice, et qu son ornementation varie beaucoup suivant la richesse du monastère, la nature des matériaux, l'habileté des sculpteurs et l'importance de l'église.

L'exemple que nous donnons montrera mieux que toutes les descriptions l'ordonnance intérieure d'une église romane (fig. 74).

3. — Quant aux *nefs latérales*, ou *bas côtés* ou *collatéraux*, elles présentent une suite de voûtes dont les arcs-doubleaux s'appuient sur

es piliers de la nef centrale, et qui sont moins élevées que les voûtes ıautes couvrant le grand vaisseau.

Leur ornementation est simple ; nous avons vu, en étudiant les ırcatures, tout le parti que les architectes romans ont su en tirer pour a décoration des nefs latérales.

Ce qui constitue véritablement la décoration des nefs centrales et atérales, ce sont les colonnes et les chapiteaux qui les surmontent. Aussi les étudierons-nous avec quelques détails, car pour les archéoogues ces membres de l'architecture présentent des caractères distinctifs de chaque époque.

4. — Le *chœur* prolonge la nef. Dans les églises monastiques il descendait ordinairement presque dans la nef, et l'autel était placé au delà les transsepts. Dans les autres églises le chœur ne commençait qu'après les transsepts, et l'autel se trouvait au fond de l'abside, dans le sanctuaire qui occupe le rond-point.

Les chœurs des églises, des abbayes ont conservé presque jusqu'à la révolution leurs principales dispositions. On sait que toutes ces églises possédaient des reliques vénérées déposées, soit dans la crypte, soit dans le sanctuaire; l'église de Saint-Denis nous en offre un exemple. Les fidèles ne pouvaient qu'à certaines époques de l'année, venir adorer les dépouilles sacrées, car les moines restaient chez eux et n'admettaient pas dans leurs églises la foule des fidèles dont l'assistance n'était qu'accessoire; des chapelles élevées autour des couvents permettaient d'assister aux offices sans avoir besoin d'entrer dans l'église abbatiale.

Cependant les monastères renfermaient toujours « des étrangers, des pèlerins, des réfugiés auxquels la nef de l'église était réservée, et qui y passaient une grande partie de leur temps. Il devenait alors nécessaire de clore le chœur des religieux. » Aussi le firent-ils entourer de murs, de grilles, et en avant d'une clôture percée d'une porte, clôture ornée plus tard d'une façon magnifique, et qui formait une galerie dominant la nef : c'était le *jubé*, dont nous aurons à parler.

Pendant tout le temps que dura la puissance monacale, le chœur des églises fut disposé à peu près de la même manière que dans les églises conventuelles. Mais les évêques, opposés à l'envahissement monastique , voulurent que les fidèles pussent voir l'officiant et circuler librement partout. Alors on voit les églises, sous l'influence de ce nouvel esprit, s'élever plus vastes, accessibles dans toutes leurs parties, sans grilles ni clôtures. Ce mouvement remarquable coïncide avec un autre mouvement historique que nous étudierons dans les livres suivants.

Au point de vue purement architectural, l'intérieur du chœur offre la même ordonnance que la nef: des colonnes monocylindriques ou des piles cantonnées de colonnettes, sur lesquelles s'appuient les

retombées des arcs formerets; des voûtes s'élevant quelquefois plu haut que celles de la nef; des arcades cintrées enveloppant le chœur plus serrées que dans les autres parties de l'édifice, formant des péné trations dans les voûtes de la galerie du pourtour, voûtes qui corres pondent ordinairement avec l'entrée des chapelles secondaires rayon nant autour de l'abside. Quant à l'ordonnance générale, on retrouv souvent les trois parties que nous avons vues dans la nef.

5. — Durant la période mérovingienne et aussi pendant l'époqu carolingienne, les *bases*, comme du reste tous les membres d'architec ture, étaient une imitation grossière des bases antiques. On y trouv ordinairement les moulures qui caractérisent les bases romaines, mai exécutées avec une imperfection telle qu'il est impossible de trace leur profil. Les constructeurs carolingiens nous ont laissé, dans les rare édifices que nous possédons de cette période [1], des exemples de base dans lesquelles l'imitation de la base romaine est parfaitement visible, quoique grossière : c'est principalement dans les cryptes des église qu'on trouve de ces bases romanes primitives : ainsi dans la crypte de l'église Saint-Denis, dans celles de Saint Avit à Orléans, de Saint-Etienne à Auxerre. — Quand les constructeurs eurent l'idée de cantonner les piliers carrés de demi-colonnes, les bases ne furent plus formées que d'un simple biseau reposant sur un plateau circulaire : telles sont celles qu'on trouve au bas des piles carrées de la crypte de Saint-Etienne d'Auxerre. — A Saint-Remi de Reims, les piliers de la nef sont formés d'un faisceau de colonnes reposant sur des bases romaines grossièrement imitées, posées sur un plateau circulaire.

Dans les parties de notre pays où les monuments romains étaient encore nombreux, comme dans le Midi, la vallée du Rhône et celle de la Saône, on retrouve la base antique conservée assez fidèlement jusqu'au XIIIe siècle. Les modifications qu'elle subit viennent surtout des grands établissements de Cluny.

C'est dans ces centres monastiques que la *base* s'affranchit des traditions romaines et se profile de nouvelles moulures et d'ornements nouveaux. Cependant, la Normandie, le Maine, nous offrent aussi des bases qui tendent à s'affranchir des types romains, et l'on reconnaît que les constructeurs s'appliquèrent à les profiler finement et à donner peu de saillie aux moulures : c'est là un des caractères distinctifs des profils de l'école normande pendant la période romane.

Les exemples ne manquent pas, du reste, pour montrer que durant cette époque, aucun principe ne règle le tracé des bases des colonnes et des piliers. « Un monument antique encore debout, dit M. Viollet-le-Duc, un fragment mal interprété, le goût de chaque tailleur de pierre, influaient sur la forme des bases de tel monument, sans qu'il

[1] Voyez la Période carolingienne, livre XI, page 92.

soit possible de reconnaître parmi tous ces exemples, d'une exécution souvent très-négligée, une idée dominante. »

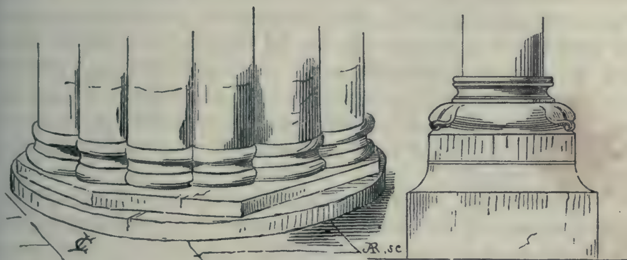


Fig. 75. — Bases romanes.

Cependant tous les édifices élevés par les écoles clunisiennes font exception, et les bases profilées par les ouvriers attachés à ces établissements sont traitées avec beaucoup de soin et finissent par servir de modèles aux autres constructeurs.

Au XIIe siècle, le profil des bases, taillé par épannelages successifs, possède une fermeté de ligne qu'on ne trouve pas toujours dans les bases antiques; et ce qui contribue à les séparer complétement des bases romaines, c'est un appendice diagonal nommé *griffe*, qui renforce les angles du dé servant de support à la base et les empêche de s'écraser sous la charge, et les maintient toujours saillants. Comme on le voit par les exemples que nous donnons (fig. 75), ces griffes rattachent les moulures de la base aux angles du piédestal carré sur lequel elles reposent.

Du reste, il faut remonter au commencement du XIe siècle pour reconnaître la première idée de ces griffes placées aux angles des bases; mais au lieu de représenter une feuille ou un animal sculptés plus ou moins finement, c'est tout simplement un renfort qui prend des proportions et des formes de plus en plus caractérisées en avançant vers le XIIe siècle. Quoiqu'on ne connaisse pas quelle est la province qui donna naissance à cette décoration, il est certain que depuis le XIIe siècle on la voit adoptée dans toutes les parties de l'Occident. Il est cependant un fait à noter: c'est que l'art de bâtir ne se soumet de bonne heure à des règles raisonnées que dans l'Ile-de-France et les provinces voisines, là où se fit sentir le plus vivement le mouvement intellectuel qui signala le XIIe siècle. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en Auvergne, en Bourbonnais, en Berry, on trouve la base dépourvue de griffes, et cela pendant longtemps; tandis que dans les contrées avoisinant l'Ile-de-France, on voit les bases conserver les moulures

antiques et adopter les griffes, comme on peut le reconnaître au chœur de la cathédrale de Langres.

Observons aussi que la nature des matériaux influa sur les profils des bases. Dans les pays où la pierre est dure, les moulures sont fines et leurs arêtes vives et minces, comme on le voit dans le Midi ; dans le Nord, au contraire, les moulures sont plus épaisses, refouillées profondément, car la pierre est plus facile à travailler. Nous verrons bientôt les bases changer complétement leurs profils et leurs plans quand le mode de construire se modifie pour devenir la véritable architecture française.

6. — Nous avons dit que sous les Mérovingiens et les Carolingiens, les constructeurs empruntèrent aux édifices antiques des *colonnes* qu'ils placèrent dans leurs bâtisses sans trop tenir compte de leurs proportions, et il est inutile d'ajouter qu'il en résulta la perte des traditions et des méthodes suivies par les architectes romains. Aussi avons-nous vu l'art de bâtir descendre au point qu'il fut impossible de trouver des ouvriers capables de tailler un cylindre dans un bloc de pierre, de découper et sculpter des bases et des chapiteaux ; à plus forte raison, les constructeurs de ces temps barbares ne surent-ils pas se rendre compte de la fonction de la colonne ; « trop inexpérimentés pour oser combiner un système de construction reposant sur des points d'appui grêles, ils placèrent les colonnes qu'ils arrachaient aux débris des monuments antiques dans des angles rentrants, ou les accolèrent à des piliers massifs, comme une décoration plutôt que comme un support. »

Mais lorsque les architectes sortis des centres religieux commencèrent à substituer un art nouveau aux errements barbares des premiers siècles, la *colonne* reprit son rôle de soutien ; elle servit comme point d'appui monolithe, isolé, ou bien comme une pile cylindrique, épaisse, composée d'assises, destinée à porter une charge très-lourde. Il est cependant un point important qu'il ne faut pas oublier : si les constructeurs romans comprirent la fonction de la colonne comme point d'appui, ils ne la comprirent pas surmontée d'un entablement, qu'ils regardaient comme inutile. Soit qu'ils acceptassent en cela les traditions byzantines, ce qui est fort probable, soit qu'ils aient été poussés par leur bon sens, ils supprimèrent complétement l'entablement ; ne conservant à la colonne que sa base et son chapiteau, ils firent reposer la retombée des voûtes directement sur le tailloir de ce dernier. Quant au galbe de la colonne, à la décoration du chapiteau, ils n'avaient pas assez d'art pour apprécier ces détails délicats ; ils se bornèrent à tailler leurs colonnes suivant un cylindre et à donner au chapiteau une ressemblance plus ou moins réussie avec celui de l'ordonnance corinthienne.

Dans les parties de la France où les traditions antiques se conser-

èrent le plus longtemps, on trouve la *colonne isolée* très-employée comme point d'appui ; il en est ainsi dans les provinces méridionales, dans le bassin du Rhône et dans celui de la Saône. Dans les contrées où, au contraire, les restes romains sont peu nombreux, les colonnes ne servent plus qu'à décorer les piles carrées ou cylindriques ; alors elles sont *engagées* et reçoivent les retombées des arcs, ou bien elles tiennent lieu, à l'extérieur, de contre-forts, et ne portent rien.

7. — Quand on examine les colonnes des édifices romans, on est étonné de la diversité de leur hauteur et de leur diamètre.

C'est ici surtout que les architectes s'affranchirent d'une façon radicale des lois et règles de l'architecture romaine. En effet, suivant la place qu'occupent les colonnes, ils leur donnent des hauteurs et des diamètres différents : ainsi, quand la colonne est employée comme point d'appui, les architectes romans augmentent son diamètre, afin qu'elle puisse mieux résister à la poussée des portions supérieures. La nef de l'église abbatiale de Saint-Savin, qui date du XIe siècle, nous montre deux rangs de colonnes cylindriques isolées, formées de tambours de pierre, qui soutiennent un berceau plein cintre avec bas côtés en voûtes d'arête. — Celle de l'église de Carcassonne présente des colonnes isolées, alternées avec des piles à base carrée cantonnées de colonnes engagées.

Cet usage de cantonner des piles cylindriques ou carrées par des colonnes engagées, de former ainsi un *faisceau* de colonnes, date du XIe siècle, et c'est une des plus notables innovations qu'apportèrent les architectes romans. Nous verrons bientôt quel parti les architectes du XIIIe siècle surent en tirer.

Mais les colonnes isolées cylindriques, composées d'assises de pierres ou de moellons, furent employées pendant toute la période romane, jusqu'au jour où l'habileté des tailleurs de pierre leur permit de tailler des colonnes monolithes. Presque tous les chœurs des grandes églises du XIIe siècle possèdent de ces fûts de colonnes monolithes de pierre dure d'une hauteur et d'un diamètre considérables. Du moment que la colonne ne devenait plus un support réel, mais seulement un accessoire, les architectes comprirent qu'ils pouvaient sans aucun inconvénient en varier les proportions et les ornements. Aussi voyons-nous l'astragale, le congé de la colonne romaine supprimés ; les fûts s'allonger depuis le pavé jusqu'aux combles, soit pour recevoir les retombées des voûtes hautes, soit pour diviser la nef en travées égales qui sont « d'un effet si prodigieux dans la perspective d'un grand édifice ».

Malgré ce nouveau système de *piliers* formés d'un faisceau de colonnes, les colonnes monolithes ne sont pas rares pendant le XIIe et même pendant le XIIIe siècle. A Langres, à Mantes, à Vézelay, à Beaune, à Pontigny, à Semur en Auxois, à Nevers, en Auvergne, dans le Berry, en Poitou, les églises nous font voir dans leurs nefs des

colonnes monolithes dont les fûts étaient taillés au tour suivant l
méthode antique.

Quant aux colonnes engagées dans les piliers romans, elles font aux XIe et XIIe siècles, une saillie des deux tiers de leur diamètre Quelle que soit la dimension des édifices, leur diamètre varie de 0^m,3 (un pied) à 0^m,42 (15 pouces). — Nous verrons bientôt ces colonne cantonnant les piliers s'allonger démesurément, ou avoir, isolées o accouplées, la fonction de soutien, et devenir des colonnettes, em ployées surtout pendant le règne de l'art ogival.

8. — Le XIIe siècle vit se développer un certain luxe d'ornemen tation sur le fût des colonnes; elles furent couvertes de moulure diverses, surtout celles qui étaient le plus en vue, telles que les co- lonnes supportant les archivoltes des portes et des fenêtres qu'on voi aux églises d'Autun, du Puy, d'Avallon, de Tournus, de Chartres Bourges et autres, et aux colonnes des cloîtres.

Les ornements qui sont ainsi sculptés sur les fûts des colonne de l'époque romane sont des *zigzags*, des *carrés*, des *losanges*, de *feuilles imbriquées*, des *dessins alvéolaires*, des *guirlandes d perles*, *de fleurs* ou *de feuilles* montant verticalement ou en spirale. Toute cette ornementation est peu saillante, et se montre principalement dans la Saône, le Rhône, la Haute-Marne et la Haute-Loire. Dans l'Ile-de-France, on remarque peu cette décoration des colonne et colonnettes, quoiqu'on la trouve au portail de l'église de Saint-Denis et au portail royal de la cathédrale de Chartres. — Ajoutons, pour terminer ce que nous avons à dire des colonnes romanes, qu'on en rencontre assez souvent ayant la forme prismatique à six ou huit pans, et d'autres qui sont torses. Le portail de l'église Saint-Lazare d'Avallon, qui est un des exemples les plus remarquables de l'architecture fleurie du XIIe siècle, possède des colonnettes à pans, torses, taillées avec une rare perfection, dans un seul morceau de pierre. L'imagination des derniers architectes romans va très-loin dans l'ornementation des colonnettes, et jusqu'à leur donner l'apparence d'un corps élastique, flexible. Sur les ébrasements de cette même porte de Saint-Lazare d'Avallon, nous voyons un fût de colonnette torse qui présente un réseau de cordelettes [1].

9. — Nous avons déjà montré qu'un des traits caractéristiques de la construction romane est la suppression complète de l'entablement, suppression qui dura jusqu'au XVIe siècle.

Le *chapiteau* reçut alors directement l'archivolte sans aucun intermédiaire ; il prit un rôle vraiment utile, qu'il conserva jusqu'à la renaissance. Cependant les constructeurs de la première architecture romane n'osèrent pas profiter de la saillie du tailloir du chapiteau, et

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*.

'arrivèrent que successivement à utiliser cet évasement comme un ıcorbellement pouvant porter les sommiers des archivoltes. Les con- ;quences de cette innovation durent être importantes, et contribuer l'abandon des formes antiques. On voit, en effet, les chapiteaux arier à l'infini, tout en conservant cette fonction « imposée par les rincipes de l'architecture du moyen âge ».

Jusqu'au XIe siècle, les chapiteaux ne sont donc que des imitations lus ou moins barbares des chapiteaux romains. On peut voir dans ertains chapiteaux de la crypte de Saint-Etienne d'Auxerre, par xemple, tout l'embarras des sculpteurs carolingiens pour interpréter ; feuillage d'un chapiteau romain, et l'on peut reconnaître qu'ils cherhent à se soustraire à la tradition antique vers la fin du Xe siècle, en aillant des figures, des zigzags, des linéaments bizarres. Le plus souent les sculpteurs de cette époque de transformation se contentèrent l'épanneler leurs chapiteaux ou de les composer de deux larges feuilles ecourbées en volute, comme ceux qu'on observe dans l'ouest et le entre de la France ; dans certaines localités du nord-ouest, on ren- :ontre aussi des chapiteaux cannelés ou godronnés, comme celui que ıous reproduisons (fig. 76).

10. — Mais c'est au XIe siècle que les chapiteaux, ayant une vériable fonction, peuvent être étudiés complétement.

Nous les diviserons, d'après M. Viollet-le-Duc, en chapiteaux de :olonnes isolées, monocylindriques, et en chapiteaux de colonnes en- ;agées.

« Dans les églises, dit le savant architecte, les colonnes monocylindriques sont ordinairement réservées pour le tour des sanctuaires, partout ailleurs la colonne est presque toujours engagée au moins d'un tiers dans une pile, un pilastre ou un mur. La fonction de la colonne engagée étant, dans l'intérieur des monuments, de supporter une archivolte, et son diamètre ne dépassant guère un pied (de $0^{m},33$ à $0^{m},40$), il fallait donner au chapiteau un évasement assez considérable pour recevoir le lit du sommier de cette archivolte, qui devait soutenir un mur épais ou tout au moins un contre-fort.

» Dès l'instant que le système de la construction des voûtes romanes était adopté, le chapiteau n'était plus un simple ornement, il entrait dans la construction comme une des parties les plus importantes, puisqu'il devenait l'assiette, le point de départ des voûtes. »

En effet, ce principe admis, après bien des tâtonnements sans doute, le chapiteau prend une autre allure. Dans les monuments de l'Auvergne, du Nivernais, de la Bourgogne, qui datent de cette époque (XIe siècle), on voit des chapiteaux munis d'un double tailloir, « le premier tenant à l'assise même du chapiteau, et le second formant tablette saillante ».

Mais pour bien juger l'architecture romane, il faut la voir dans les

grands centres clunisiens, et c'est là qu'on rencontre les plus beau exemples des chapiteaux du XIᵉ siècle. C'est à Vézelay, puisqu l'église mère de Cluny est détruite aujourd'hui, qu'on peut étudie une série de quatre-vingt-quatorze chapiteaux décorés d'ornement



Fig. 76. — Chapiteaux romans.

et de figures, chapiteaux *historiés*, comme on est convenu de les appeler. Notre cadre ne nous permet évidemment pas de les étudier ; disons seulement que les chapiteaux historiés de Vézelay sont d'un style « tant soit peu sauvage », tandis que ceux qui sont composés uniquement de feuillages sont d'une « pureté d'exécution et d'une beauté incomparables ».

11. — Au XIIᵉ siècle, les chapiteaux conservent désormais leur

nction de support, gardant la forme dominante qu'ils avaient au
ıᵉ siècle, et se couvrent de la parure la plus riche, la plus délicate
t la plus variée. — Il paraît même que les constructeurs avaient
dmis la variété des ornements pour les chapiteaux d'un même galbe,
t l'on comprend quelle émulation dut produire cette habitude parmi
s sculpteurs. Aussi est-ce pendant l'époque romane qu'on trouve
ette diversité incroyable dans l'ornementation des chapiteaux, sur-
out dans les chapiteaux à figures (fig. 76). — Cependant il est assez
urieux de voir les feuillages, les entre-lacs persister dans l'Ile-de-
'rance et tout le domaine royal ; tandis que, dans le Poitou, le Berry,
a Bourgogne, l'Aquitaine et l'Auvergne, les chapiteaux historiés per-
istent jusqu'à la fin du XIIᵉ siècle.

Il ne faut pas oublier que la nature des matériaux eut, comme
our la base, une influence marquée, d'abord sur les proportions et
nsuite sur l'ornementation. Là où la pierre est fine et compacte,
es chapiteaux sont sculptés avec une rare perfection ; là où elle est
grossière et poreuse, le travail du sculpteur est gêné, et l'on n'y trouve
as ces finesses, ces détails délicats que permet la pierre dure et fine.
— C'est surtout dans les contrées situées entre la Garonne, la Loire
t la mer qu'on peut étudier les chapiteaux historiés les plus parfaits ;
nous citerons l'église de Moissac, celles d'Issoire, de Saint-Nectaire,
de Notre-Dame du Port, les églises d'Agen, de Toulouse, de Saint-
Papoul, et beaucoup d'autres, comme renfermant des chapiteaux his-
toriés remarquables.

12. — Mais c'est surtout dans les cloîtres qu'au XIIᵉ siècle, on voit les chapiteaux se couvrir de scènes tirées de l'histoire sacrée ou des légendes des saints. Nous citerons comme riches en chapiteaux sculptés de personnages, ceux des cloîtres de Moissac, de Saint-Trophime à Arles, d'Elne, ceux qu'on trouve dans les musées de Toulouse et d'Avignon, et qui proviennent des cloîtres détruits que possédaient ces deux villes. — Un fait à noter en passant, c'est que les colonnes supportant les arcatures des cloîtres étant jumelles presque toujours, les chapiteaux sont conséquemment doubles.

N'omettons pas cependant, avant de terminer ce que nous avons à dire des chapiteaux romans, que l'influence des arts gallo-romains se fit sentir pendant tout le XIIᵉ siècle dans les provinces arrosées par la Saône et le Rhône. Ainsi, à Langres, à Autun, les chapiteaux des colonnes monocylindriques sont imités des chapiteaux corinthiens antiques, quoique le goût dominant de l'époque se montre cependant dans quelques détails.

Dans un certain nombre d'édifices religieux du midi de la France, on trouve des chapiteaux qui conservent en général les masses du chapiteau corinthien romain, en les accompagnant de fleurons s'enroulant les uns près des autres, comme une suite de damasquinages. Tels

sont ceux qu'on voit dans la curieuse église de Saint-Sernin de Tou louse.

Tous ces chapiteaux sont exécutés avec une délicatesse et une habi leté rares. Dans le Midi, les guerres des Albigeois anéantissent l'éco des sculpteurs méridionaux, tandis que dans le domaine royal l'orne mentation et la forme des chapiteaux subissent les transformatio qui font la transition entre le chapiteau roman et le chapiteau d XIIIe siècle.

13. — Dans beaucoup d'églises romanes les retombées de certain voûtes et arcades sont reçues sur des chapiteaux surmontant non un colonne, mais un *pilastre.* Il faut voir dans ce fait une réminiscenc des traditions romaines, provenant de l'imitation de ceux qui déco rent les édifices romains restés debout dans certaines parties de l France. C'est ainsi qu'on trouve des pilastres unis, cannelés ou dé corés de dessins plus ou moins compliqués, dans la Bourgogne, dans l Bourbonnais, dans le diocèse de Langres et dans les bassins du Rhôn et de la Saône : les églises de Langres, d'Autun, de la Charité-sur Loire, de Paray-le-Monial, de Tournus, de Souvigny, de Cluny, d Lyon, de Semur, etc., contiennent les pilastres les mieux décorés.

Il nous reste maintenant à étudier la décoration et les caractère qu'elle présente à l'époque romane. Sans entrer dans tous les détail de cette étude, dont l'intérêt est incontestable, nous montreron rapidement les sources principales où les sculpteurs romans allè-rent puiser, et nous donnerons ensuite les représentations des orne-ments caractéristiques de l'époque dans les diverses provinces de la France.

14. — La décoration permanente des édifices de l'époque romane est, comme on a pu le voir en examinant les parties caractéristiques du monument, inhérente à sa structure même. Nous ne parlerons pas de l'ornementation temporaire se composant de tentures, de feuillages, de fleurs, d'écussons, etc., nous sortirions du cadre que nous nous sommes tracé. Nous montrerons surtout, par nos dessins, les princi-paux motifs de décoration employés par les moines-architectes de l'époque romane.

L'occasion s'est souvent présentée, dans le cours des études précé-dentes, de parler des différentes manières d'orner le nu des murs. J'ai précédemment dit que l'inclinaison de la pierre ou du moellon, alter-nativement posés de droite à gauche, formait un motif d'ornementa-tion, appelé *feuilles de fougère*, *arêtes de poisson* (c'est l'*opus spica-tum* des Romains.)

Le nu des murs fut décoré encore par la *disposition géométrique des pierres* de diverses couleurs ; nous avons vu combien les construc-teurs de l'Auvergne ont tiré un excellent parti de ce système décoratif.

Le dessin que nous donnons, et qui provient de Notre-Dame du

ort, fera connaître les principales combinaisons de cette sorte de marqueterie fort en usage dans le centre de la France (fig. 77).

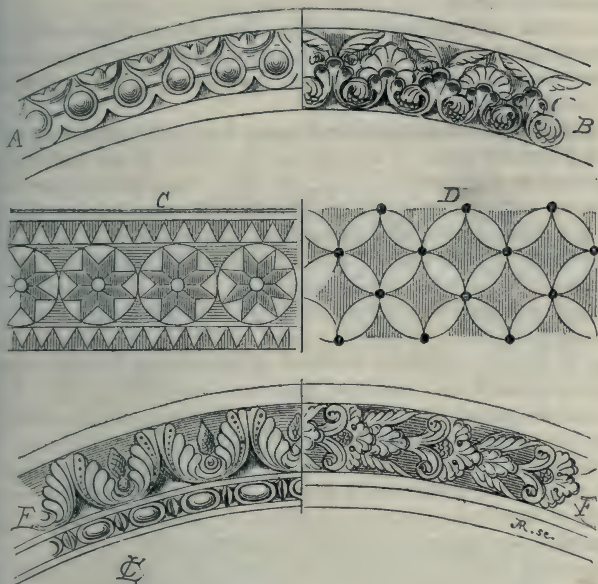


Fig. 77. — Ornementation romane sculptée.

A. Pierreries enchâssées. — B. Guirlandes de feuillages — C, D. Marqueterie (Auvergne). — E. Oves et palmettes. F. Ornementation végétale.

On trouve aussi sur le nu des murs, dans les tympans des portes et des portails, dans les pignons des églises, une ornementation en *losanges* formée par des pierres taillées et enclavées deux à deux en sens inverse; ou bien ce sont des pierres polygonales disposées de plusieurs façons, en *étoiles*, en *triangles*, en *damier*. Ce genre de décoration se montre aussi dans le centre; l'église d'Issoire nous donne les motifs que nous présentons ici. Quelquefois, comme à Notre-Dame de Poitiers, on voit des *disques circulaires* tangents placés sur plusieurs lignes parallèles, et dont les vides existant entre eux sont remplis par du ciment coloré.

Les *imbrications* jouent un grand rôle dans la décoration des murs des églises romanes; on en voit sur les rampants des contre-forts, sur les flèches des tours, sur les toits des tourelles : les *nattes*, les *entre-*

lacs, les *compartiments* avec ornements, se montrent fréquemme sur le nu des murs. — Cette ornementation murale est évidemme une suite de traditions gallo-romaines et byzantines, et elle se présen surtout au XIe siècle.

15. — Les archivoltes des portails, des portes, des fenêtres, o surtout été décorées d'une manière magnifique. C'est là qu'on trou la trace certaine de l'influence des colonies vénitiennes dont no avons parlé précédemment.

Si le goût byzantin ne put s'acclimater dans notre pays comme co struction architecturale, il n'en fut pas de même de son influence su la décoration. Cette influence fut, en effet, considérable sur l'orn mentation, non-seulement de ses monuments, mais encore sur cell de tous les objets, meubles, tapisseries, etc. — On conçoit ce goût cet engouement pour tout ce qui venait d'Orient, en songeant que le croisades, les conquêtes des Normands en Sicile, et surtout le com merce que les Vénitiens entretenaient avec le midi de la France et le entrepôts qu'ils y avaient fondés, avaient multiplié et répandu les riche étoffes de soie et d'or, aux couleurs si brillantes et si harmonieuses couvertes d'ornements riches et gracieux, représentant des dessin d'une grande pureté de forme, rinceaux, feuillages, animaux bizarres toutes ces étoffes que fabriquaient l'Egypte, la Syrie, la Perse, Con stantinople et les villes de l'Asie Mineure, et dont la fabricatio s'était étendue en Sicile et en Espagne, étaient recherchées partout e France, et principalement dans l'Anjou, le Poitou, la Saintonge, l Normandie, sur les bords du Rhin et dans le Nord.

Dans ces provinces, on reproduisit cette décoration orientale dan les monuments ; cependant il faut supposer que cette influence étran gère s'exerça inégalement dans ces différents pays : ainsi à l'est et au mid de la France, où des monuments romains étaient encore debout, l'or nementation byzantine ne put guère s'acclimater ; il en fut de mêm dans quelques autres provinces ; tandis que dans d'autres, au con traire, elle devint la source où les architectes allaient puiser, en y apportant leur génie propre, la décoration des édifices qu'ils construi sirent plus tard.

16. — La pression exercée par l'influence byzantine sur l'ornementation romane fut, comme on vient de le voir, plus ou moins forte sur les différentes écoles d'architecture de la France de cette époque. Les exemples que nous donnons feront connaître les principaux ornements caractéristiques de chaque province ; nous ferons observer seulement qu'il ne faut pas prendre ces divisions générales d'une manière absolue, et cependant elles peuvent servir, sans aucun doute, à faire reconnaître le style et l'âge des édifices qui en possèdent.

L'ornementation des édifices normands de la période romane est surtout composée d'ornements géométriques, c'est là ce qui domine.

ous donnons les principales de ces dispositions avec les noms sous squels elles sont connues.

Dans le Poitou et la Saintonge, on trouve des enchevêtrements de ges et de feuilles, les palmettes perlées, des figures bizarres, des nimaux monstrueux de formes et d'allure, et une foule d'autres rnements se distinguant par une vigueur d'accentuation tout à fait aractéristique. — Ce genre d'ornementation vient de l'influence yzantine.

En Bourgogne, ce sont les rosaces, les guirlandes de feuillages for-



Fig. 78. — Ornementation romane sculptée.

A. Têtes de clous. — B. Billettes — C. Zigzags. — D. Frettes crénelées. — E. Torsades. — F. Dents de scie. — G. Chevrons brisés. — H Têtes plates. — I. Fleurons et rinceaux perlés. — J. Palmettes perlées — K. Etoiles. — L. Bandelettes perlées. — M. Enroulements. — N. Feuilles flabelliformes.

tement refouillés, les personnages symboliques, l'imitation de pierreries enchâssées (fig. 78).

L'Auvergne et le centre de la France nous présentent la marqueterie la plus complète en pierres de coule ☰ , évidemment imitée d mosaïques gallo-romaines.

Dans la Provence, l'ornementation se sent du voisinage des édific laissés par les Romains ; elle se distingue par des moulures fines des ornements sculptés avec délicatesse. Le Languedoc et la Guyen adoptent à peu près ce système sobre de décoration et préfèrent le moulures multipliées.

Enfin, l'Ile-de-France est avare d'ornements et prodigue les moulures ; elle se distingue et tranche vivement avec l'ornementation de provinces.

17. — En résumé, la décoration romane n'est qu'une imitatio plus ou moins heureuse de la sculpture romaine et byzantine. Cependant, dès le commencement du XIIe siècle, se montre une tendanc nouvelle : les sculpteurs cherchent leurs motifs de décoration autr part que dans la tradition romaine ou orientale, je veux dire dans l nature, parmi les plantes des bois et des champs. Mais on ne trouv cette innovation que dans quelques édifices romans : ainsi l'églis abbatiale de Vézelay possède des chapiteaux dont l'ornementatio s'éloigne de l'imitation antique. Au commencement du XIIe siècle, su les bords de la Loire, de la Garonne, en Poitou et en Saintonge, o s'aperçoit que la sculpture cherche des éléments nouveaux, et quoique ces essais soient partiels, il ne faut pas douter qu'ils aient ouvert la voie à l'ornementation laïque, dont nous allons parler bientôt.

Après avoir exposé, sommairement sans doute, l'histoire et les caractères de l'architecture dite romane, résumons en quelques lignes la marche de notre art architectural depuis l'an mille.

Au commencement du XIe siècle, les populations déploient une incroyable activité : les arts, les sciences et les lettres reparaissent au jour et trouvent un refuge dans les grands établissements monastiques, particulièrement chez les clunisiens. C'est dans les monastères de cet ordre que l'on aperçoit un art qui se forme, qui cherche et trouve une voie nouvelle. Quoique le goût latin domine chez les moines occidentaux, ils subissent l'influence de nouveaux éléments, et nous avons vu quelle avait été la force de l'élément byzantin dans l'ouest de la France, et combien les constructeurs clunisiens avaient appris à cette source longtemps féconde. Mais toutes ces influences devaient se fondre dans celle même de l'abbaye de Cluny, véritable gouvernement ne dépendant que du pape, maître des connaissances, imposant partout ses règles et ses lumières, théocratie qui contribua puissamment à faire revivre la civilisation dans ces temps d'affaissement et de misère publique. Les arts, nous l'avons vu, se relèvent sous cette forte impulsion ; les clunisiens forment des écoles de maîtres ès œuvres et de sculpteurs, imposent des formes nouvelles soumises au raisonne-

ient ; ils décorent leurs édifices en prenant la construction pour base, . prétendent la faire apparaître partout, car, pour eux, tout dans urs bâtisses doit avoir une fonction nécessaire. L'influence des lunisiens a donc été extrême dans tout l'Occident au XIe siècle et endant les premières années du XIIe. Les richesses qu'ils avaient cquises les amenèrent naturellement à déployer un grand luxe dans urs monastères et dans leurs églises. C'est en vain que saint Bernard 'éleva contre ce déploiement de richesse et qu'il tonna contre « ces gures bizarres et monstrueuses » que les architectes clunisiens multi- liaient dans leurs églises ; c'est en vain que les monastères qu'il fit âtir furent empreints d'une grande sévérité de style et sans aucun rnement : rien ne pouvait arrêter le mouvement prodigieux imprimé ar les clunisiens ; « le génie des populations gallo-romaines était con- raire à la réforme que saint Bernard voulait établir », et les prédica- ions de l'abbé de Cîteaux donnèrent seulement aux arts une indéci- ion qui se fit sentir au XIIe siècle.

Nous avons montré cette architecture monacale prenant pour sym- ole, en quelque sorte, la forme plein cintre ; c'est là le caractère le lus tranché peut-être de cet art sorti des couvents, et l'architecture ie le perdit que lorsque l'influence cléricale céda devant la puissance aïque, séculière, comme nous le verrons bientôt. Pendant toute la lurée de cette omnipotence monacale, les lois posées dans l'architec- ure ne changent pas ; « on y sent partout l'autorité, l'unité, l'impé- iétrable, l'absolu, Grégoire VII ; partout le prêtre, jamais l'homme ; artout la caste, jamais le peuple[1]. » C'est un fait incontestable : avant e XIIe siècle, pas un seul édifice ne s'élève sans que l'architecte soit in moine ou un ecclésiastique quelconque. « Presque toutes les ciences, il est vrai, n'avaient alors d'autres adeptes que les hommes l'église ; mais parmi toutes les sciences, celle de l'architecture était éputée sainte et sacrée par excellence. Un des premiers devoirs de 'abbé, du prieur, du doyen d'une communauté, était de savoir tracer e plan d'une église et de pouvoir en diriger la construction. On voit les moines entreprendre de longs voyages, aller jusqu'à Constanti- iople pour se fortifier dans cette étude, pour puiser les saintes tradi- ions à leur source. Et ce n'est pas seulement dans le clergé régulier que cette science est obligatoire, il faut que les évêques président aux travaux de leurs cathédrales, comme les moindres prêtres à ceux de leurs églises. En un mot, la règle est générale : jusqu'au XIIe siècle, point d'architecte qui ne soit religieux[2]. »

Mais vienne l'esprit nouveau qui se montre au milieu du XIIe siècle, esprit de liberté et de progrès, et la théocratie monacale laissera la

[1] Victor Hugo.
[2] L. Vitet, *Notre-Dame de Noyon*.

place à la démocratie communale. L'architecture n'appartiendra pl
à la puissance sacerdotale, mais à la puissance séculière, au peupl
A partir de cette grande époque, les architectes sont laïques, et
nous ne connaissons rien de leur vie, de leur individualité, nous savo
au moins leurs noms.

Pour terminer ce que nous avons à dire sur l'architecture roman
nous donnons ici une liste des édifices les plus remarquables par le
caractère complétement roman, ou par des portions appartenant
cette époque qui vit élever un si grand nombre de monuments da
toutes nos provinces.

Saint-Hilaire, à Poitiers..........	Vienne.
Notre-Dame du Port, à Clermont....	Puy-de-Dôme.
Saint-Étienne de Nevers...........	Nièvre.
Cathédrale du Puy en Velay........	Haute-Loire.
Saint-Germain des Prés, à Paris.....	Seine.
Saint-Paul, à Issoire..............	Puy-de-Dôme.
Église de Saint-Nectaire...........	Puy-de-Dôme.
Saint-Sernin, à Toulouse.........	Haute-Garonne.
Sainte-Foi, à Schélestadt...........	Bas-Rhin.
Eglise de Rosheim.................	Bas-Rhin.
Eglise d'Ottmarsheim............	Bas-Rhin.
Saint-Georges, à Boscherville.......	Seine-Inférieure.
Saint-Remi, à Reims..............	Marne.
Sainte-Croix, à Bordeaux.........	Gironde.
Sainte-Eutrope, à Saintes..........	Charente-Inférieure.
Saint-Etienne, à Caen.............	Calvados.
Eglise de Cunault.................	Maine-et-Loire.
Eglise de Preuilly................	Indre-et-Loire.
Eglise de la Madeleine, à Vézelay....	Yonne.
Eglise de Montréal	Yonne.
Abbaye de Saint-Gilles	Gard.
Notre-Dame la Grande, à Poitiers...	Vienne.
Eglise de Saint-Benoist-sur-Loire....	Loiret.
Eglise de Tournus.................	Saône-et-Loire.
Eglise de Beaulieu.................	Corrèze.
Eglise Saint-Nicolas, à Caen........	Calvados.
Eglise de Saint-Savin.............	Vienne.
Eglise de la Charité-sur-Loire......	Nièvre.
Eglise d'Ebreuil..................	Allier.
Eglise Saint-Julien, à Brioude......	Haute-Loire.
Eglise Saint-Aignan	Loir-et-Cher.
Eglise de Graville................	Seine-Inférieure
Eglise de Thor..................	Vaucluse.
Eglise de Cavaillon..............	Vaucluse.
Eglise de Paray-le-Monial..........	Saône-et-Loire.
Eglise de Semur..................	Saône-et-Loire.
Cathédrale d'Autun	Saône-et-Loire.

Eglise de Cluny....................	Saône-et-Loire.
Eglise d'Ainay, à Lyon............	Rhône.
Cathédrale d'Angoulême..............	Charente.
Eglise de Vignory................	Haute-Marne.
Eglise de Royat..................	Puy-de-Dôme.
Eglise de Cruas..................	Ardèche.
Eglise de Châtel-Montagne.........	Allier.
Eglise de Gannat..................	Allier.
Eglise Saint-Denis, à Amboise.......	Indre-et-Loire.

LIVRE V

FRANCE FÉODALE

es communes. — Époque de transition. — Lutte du plein cintre et de l'ogive.

1. — Pendant que les centres monastiques grandissaient et répan-aient de vives lumières et des idées d'indépendance morale parmi s populations; pendant que les évêques avec eux soutenaient la lutte ontre les grands pouvoirs féodaux, il se produisait, au midi et au ord de la France, deux grandes crises politiques et sociales qui coïnci-aient sans se confondre, marchant parallèlement, indépendantes l'une le l'autre : « L'une était la lutte de la royauté assistée par le clergé ontre le baronnage; l'autre était la formation des communes. »

La formation des communes au nord, celle des consulats au midi, urent pour la France « les deux phases principales de la révolution uropéenne, qui, sous des formes et à des degrés divers, relevait par-out les cités abaissées depuis l'établissement des Germains; révolu-ion mère de toutes les révolutions modernes, et qui a préparé le erceau de la société qui devait remplacer le monde féodal[1]. »

Ce double mouvement d'affranchissement du nord et du sud de la France « fait apparaître aux populations un double idéal qui les guide vers la terre promise, vers la terre de *franchise* »; car depuis 'époque romaine les villes des Gaules avaient complétement perdu, u moins dans le nord et le centre, les institutions municipales et les monuments qui en étaient le signe visible.

[1] H. Martin, *Histoire de France*.

2. — « C'est dans la dernière moitié du XIe siècle que les doc ments historiques présentent, pour la première fois, des villes co stituées en communes ; mais ces documents sont trop incomplets po qu'on puisse dire en quel pays cette grande révolution a pris na sance. Tantôt propagée de ville en ville, tantôt éclatant dans plusieu lieux d'une manière simultanée, elle embrasse dans ses développ ments rapides tous les pays de langue romane, à l'exception de l'E pagne, que la conquête des Maures plaçait, pour ainsi dire, hors mouvement européen. Ce mouvement avait son foyer partout où s sistaient, depuis le temps des Romains, d'anciennes villes municipal On eût dit que la race indigène, après avoir plié pendant cinq cen ans sous les institutions de la conquête, voulait, par un effort éne gique, s'en affranchir et les éloigner d'elle. Alors, il est vrai, distinction primitive des races avait disparu, mais elle était en quelq sorte remplacée par la différence des mœurs ; les pouvoirs du tem étaient marqués à l'empreinte des mœurs germaniques : le mép pour la vie et la propriété des faibles, l'amour de la domination et de guerre, formaient le caractère distinctif des seigneurs et des membr du haut clergé, tandis que le goût du travail et un sentiment conf de l'égalité sociale étaient chez les habitants industrieux des vill comme un débris de l'ancienne civilisation.

Ce fut dans le mouvement national contre les *Keisars* franks que classe bourgeoise ou romaine (car au IXe siècle ces deux mots étaie synonymes) puisa le germe de cette énergie qu'on la vit porter, moi de trois siècles après, dans une nouvelle révolution destinée à extirp des villes la puissance militaire ou féodale, et à la réduire, soit force, soit de bon gré, à la possession des campagnes [2]. »

3. — Le signal de la révolution consulaire du Midi vient d'Itali et pénètre en Provence, en Septimanie, en Languedoc, dans la hau Guyenne ; les villes de Marseille, d'Avignon, de Béziers, de Montpe lier, de Nîmes, de Narbonne, de Toulouse, et beaucoup d'autres, ét blissent le régime consulaire [1] ; dans la partie de la Gaule méridiona relevant du royaume de France, ce régime se fonde par voie de lut et de transaction avec les seigneurs ; la royauté n'intervient pas. Da les provinces de l'empire, « le pouvoir impérial, qui a systématiqu ment livré les cités à l'autorité des évêques, pour s'en faire des gran vassaux plus traitables que les laïques, s'efforce d'intervenir cont la révolution municipale. » Il en résulte un affaiblissement dans marche du mouvement consulaire de ces provinces, quoique cepen dant les droits civils y soient sauvegardés, et que le droit écrit d

[1] A. Thierry, *Lettres sur l'histoire de France.*

[2] Ce nom de consuls était donné aux membres d'un conseil chargé d'a ministrer la commune.

hartes d'affranchissement respire « un grand souffle de droit omain ».

4. — L'élan communal des villes d'entre Loire et Somme se fait entir en même temps que la révolution consulaire du Midi. Mais dans es cités, la liberté romaine ne s'était point conservée, pas plus que a liberté germanique; les formes et les moyens qu'elles emploient our se soustraire à l'oppression féodale ne sont pas ceux des villes onsulaires : « C'est une masse opprimée en face de ses maîtres. » Depuis longtemps déjà des « associations de paix », des « sociétés de raternité » s'étaient formées, et devant le despotisme seigneurial ces ssociations de défense devinrent bientôt permanentes : on s'avisa nême « de les garantir par une organisation administrative et judiciaire, et la révolution fut accomplie [1]. »

Les villes du Mans et de Cambrai furent les deux premières *communes* (1070-1076). Abattues par deux puissants monarques, elles se relèvent, échouent encore, pour réussir ensuite à conquérir leur liberté. Les habitants de ces courageuses cités s'emparent par force ou par surprise des tours et des murailles féodales, prennent l'offensive contre « ces sombres châteaux, ces fières résidences seigneuriales qui commandent leurs villes et devant lesquelles ont si longtemps tremblé leurs pères. »

Mais la lutte ne prend pas un caractère large et simple, comme on pourrait le croire. « Chaque commune, chaque seigneur agit pour son compte; il y a autant de révolutions ou de tentatives de révolutions qu'il y a de cités; mais partout le but est le même, partout on combat et l'on négocie pour substituer le régime régulier d'une charte, d'une constitution écrite, au régime de la force et de l'arbitraire [2] ».

Beauvais (1096), Saint-Quentin (1102), Noyon (1108), suivent l'exemple de Cambrai et du Mans; la ville carolingienne de Laon achète sa charte communale (1106) au prix de toutes les violences et de tous les désordres; puis, viennent successivement Amiens (1113), Soissons (1116), Sens, Reims (1138), Vézelay (1152), les villes de la basse Somme, Dijon, Beaune, Semur, Montbard, etc., qui toutes s'étaient érigées en communes, en faisant confirmer leurs chartes par leurs seigneurs laïques ou ecclésiastiques. Partout la révolution communale s'opère avec une diversité extrême de degrés et de formes, partout est le progrès, « le mouvement, la vie et l'espérance. La féodalité est encore le fait dominant, mais il est décidé qu'elle ne deviendra pas le fait absorbant et unique. »

Quant à la royauté, son rôle a été parfaitement défini par l'auteur des *Lettres sur l'histoire de France*. Louis VI ne fut ni le fondateur,

[1] A. Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*.
[2] H. Martin, *Histoire de France*.

ni le propagateur systématique des communes; « mais il fut le cham pion des idées d'ordre et de paix intérieure qui avaient inspiré trêve de Dieu, le protecteur actif et zélé des agriculteurs, des art sans, des marchands ambulants, de toutes les classes laborieuse contre les déprédations et les cruautés des nobles brigands. »

5. — En même temps que les populations s'affranchissaient et ten daient à la sécularisation, poussées qu'elles étaient par l'esprit nova teur qui surgit au XIIe siècle, une autre révolution avait lieu au sei de la féodalité elle-même, et venait aider puissamment le besoin d'é mancipation des habitants des villes: je veux parler des croisades qu précipitaient en Orient la féodalité séculière tout entière. « Elle obéis sait à deux sentiments, dit M. Viollet-le-Duc : le sentiment religieu d'abord, et le besoin de la nouveauté, de se dérober aux luttes locale incessantes, à la suzeraineté des seigneurs puissants, peut-être aussi la monotonie d'une vie isolée, besoigneuse même; la plupart des pos sesseurs de fiefs laissaient ainsi derrière eux des nuées de créanciers engageant leurs biens pour partir en terre sainte, et comptant su l'imprévu pour sortir des difficultés de toute nature qui s'accumu laient autour d'eux.

» Il n'est pas besoin de dire que les rois, le clergé et le peuple de villes trouvaient, dans ces émigrations en masse de classes nobles, de avantages certains : les rois pouvaient ainsi étendre plus facilemen leur pouvoir ; les établissements religieux et les évêques, débarrassés temporairement du moins, de voisins turbulents, ou les voyant reveni dépouillés de tout, augmentaient les biens de l'Église, pouvaient songer avec plus de sécurité à les améliorer, à les faire valoir; le peuple des villes et des bourgs se faisait octroyer des chartes à prix d'argent, en fournissant aux seigneurs les sommes nécessaires à ces expéditions lointaines, à leur rachat s'ils étaient prisonniers, ou à leur entretien s'ils revenaient ruinés, ce qui arrivait fréquemment.

» Ces transactions, faites de gré ou de force, avaient pour résultat d'affaiblir de jour en jour les distinctions de races, de vainqueurs et de vaincus, de Francs et de Gallo-Romains. Elles contribuaient à former une nationalité liée par des intérêts communs, par des engagements pris de part et d'autre. Le pouvoir royal abandonnait le rôle de chef d'une caste de conquérants, pour devenir royauté nationale destinée à protéger toutes les classes de citoyens sans distinction de race ou d'état. »

6. — La royauté comprit qu'elle devait pencher vers le mouvement communal, qui ne pouvait que contribuer à abaisser la puissance des grands vassaux; d'un autre côté, la puissance séculière établit souvent des communes dans le seul but d'entraver la prépondérance des évêques. Toutes ces luttes entre les grands pouvoirs féodaux donnent au tiers état la conscience de sa force; il aspire à secouer le régime

onacal, à devenir laïque. « La foi, dit M. L. Vitet, ne perd rien de n ardeur, mais elle se sécularise pour ainsi dire. On commence à lmettre la possibilité de faire son salut ailleurs que dans un cloître; niversité de Paris se croit et se proclame aussi bonne catholique ne l'Église; en un mot, la société laïque, en même temps qu'elle ıerche à se constituer et à s'entourer de garanties vis-à-vis des pouɔirs purement temporels, s'exerce peu à peu à faire par elle-même ɔut ce qui était jusque-là l'apanage exclusif de la société sacerdoıle. »

N'oublions pas, en effet, que ce fut aussi au XII[e] siècle que se forıait, à côté de l'enseignement du clergé, une école nouvelle pleine de esprit d'analyse, et qui eut pour maître l'illustre Abeilard; n'oublions pas les luttes de ce chef de la scolastique avec saint Bernard : elui-ci représentant la foi pure, défendant la théocratie comme le eul moyen d'échapper à la barbarie; celui-là représentant l'esprit 'analyse, les subtilités de la logique, et défendant les tendances de on époque. Abeilard fut vaincu par l'abbé de Cîteaux, mais le haut lergé comprit l'importance du grand mouvement novateur qui agiait la société, et il le dirigea au grand profit des arts et de la civiliation.

Au milieu de cette lutte générale, de cette soif d'émancipation ntellectuelle, de ce besoin d'affranchissement, lorsque tout change et e transforme, l'architecture pouvait-elle rester immuable? Evidemnent non. Cette grande époque de l'affranchissement des communes st aussi une grande époque dans l'histoire de l'architecture : jusque à l'art de bâtir est entre les mains du clergé, son seul interprète; mais ı partir de ce moment, il cesse de posséder d'une façon exclusive le lomaine des arts, qui passe aux mains des laïques, des *maîtres des œuvres*, les libres constructeurs.

7. — Suivons rapidement les progrès immenses que fait l'architecure pendant le XII[e] siècle, époque de *transition* entre la disparition du plein cintre et la souveraineté de l'ogive, et montrons comment ce nouvel élément devint la source d'un système de construction éminemment rationnel, original.

Nous avons vu précédemment que les écoles clunisiennes étaient ouvertes aux laïques aussi bien qu'aux moines, et qu'autour des abbayes, dans l'enceinte même du domaine monastique, les religieux avaient établi des ateliers de charpentiers, de menuisiers, de peintres, de sculpteurs, d'orfévres, de cimenteurs, de copistes, etc. Ces ateliers, joints aux enseignements que les moines donnaient indistinctement aux clercs et aux laïques, mettaient ces derniers en état de travailler avec succès aux constructions qu'élevaient les clunisiens. En outre, le travail était soumis à une discipline et à une méthode; l'enseignement se perpétuait par l'apprentissage, et lorsque Cluny avait à édifier

un monastère ou une église loin de l'abbaye mère, il envoyait de moines constructeurs qui devaient suivre les programmes, les tradi tions qui leur étaient donnés, et reproduire ainsi partout les même formes; c'était le régime théocratique transporté dans les arts. Quan l'influence grandissante et le développement extraordinaire que priren les ordres religieux vinrent altérer la primitive austérité des clunisiens l'architecture monacale déploya un luxe inconnu jusqu'alors. Peut-o supposer qu'à ce moment les religieux de Cluny aient continué à travailler de leurs mains? C'est peu admissible. N'avaient-ils pas à leur ordres cette armée d'ouvriers laïques, élevés par eux en quelque sorte au rang d'habiles artisans, de constructeurs adroits et pleins de jugement, d'artistes enfin chez lesquels ils avaient développé le goût nati des arts, auxquels ils avaient donné une pratique qui, jointe à un raisonnement droit et juste, devait les faire arriver promptement à la création d'un système nouveau d'architecture.

8. — Le terrain était donc parfaitement préparé quand éclata la révolution communale; le génie novateur qui signala le XIIe siècle devait triompher des habitudes et des *routines* du passé. Mais pour cela il fallait opposer aux associations monacales d'autres associations laïques organisées avec assez de force pour durer et devenir gardiennes des traditions. Ces corporations laïques, possédées de l'esprit de progrès, ne purent exercer que peu à peu leur influence sur les constructions monastiques ; mais « elle se fait sentir presque subitement dans les édifices élevés par les évêques, tels que les cathédrales, les évêchés, dans les châteaux féodaux et les bâtiments municipaux. A cette époque, le haut clergé était trop éclairé, trop en contact avec les puissants du siècle, pour ne pas sentir tout le parti que l'on pouvait tirer du génie novateur et hardi qui allait diriger les architectes laïques ; il s'en empara avec cette intelligence des choses du temps qui le caractérisait, et devint son plus puissant promoteur. »

Ainsi, pendant que le haut clergé condamnait l'enseignement d'Abeilard et anathématisait l'esprit des communes, il protégeait les corporations de bourgeois, d'artisans habiles, d'artistes hardis et actifs qui allaient élever tous les édifices dont il avait besoin, églises, couvents, hôpitaux, palais.

Ces associations, débris de l'organisation romaine qui s'étaient réfugiés dans l'Eglise, devaient, par l'influence de l'esprit communal, arriver à la vie publique, à l'indépendance. Telles furent les *confréries maçonniques*, les *fraternités* de constructeurs (*fraternitates*), dont l'existence, dit M. Vitet, dès le XIIe siècle, dans l'Ile-de-France et dans la Picardie, ne saurait être mise en doute.

Les confréries maçonniques eurent à leurs commencements une vigueur et une discipline peu communes, et elles durent garder le secret de leur existence avec assez de mystère pour ne pas éveiller dès le

début de dangereuses résistances. Aussi n'apparaissent-elles pour la première fois dans l'histoire qu'au XIIIe siècle ; antérieurement à cette époque, il faut les deviner en quelque sorte. Leur institution se relâchant, les francs-maçons commencèrent à divulguer eux-mêmes leur propre existence, et il est permis de supposer qu'alors les jours de leur plus grande puissance étaient déjà passés.

9. — Nous l'avons dit plus haut, pour que l'esprit nouveau pût triompher, il fallait opposer aux associations monacales, « dépositaires des traditions hiératiques », d'autres associations fortes, et remplies de l'idée novatrice qui animait le XIIe siècle. Les confréries maçonniques surent déployer dans cette lutte une grande énergie, et firent preuve « de cette persévérance que l'esprit d'association seul peut inspirer. Sans le secours de ces confréries, jamais, encore une fois, l'*architecture à ogive* n'aurait accompli sa destinée. »

Nous allons bientôt étudier ce système de construction et d'ornementation ; nous en constaterons l'unité et l'harmonie, et nous verrons que l'architecture ogivale était impossible sans les corporations, « c'est-à-dire sans une science traditionnelle et expérimentale transmise comme un mot d'ordre de génération en génération. Si l'art de bâtir, échappant aux mains de l'Eglise, fût tombé à la merci des caprices individuels et d'une liberté non organisée, au lieu des chefs-d'œuvre du XIIIe siècle, nous aurions eu un pêle-mêle anarchique de tous les styles. Heureusement la foi, l'oubli de soi-même, toutes les vertus qui font naître et durer les associations, étaient encore vivaces dans ce monde ; l'art pouvait impunément se séculariser : à défaut de l'Eglise spirituelle, il trouvait dans la franc-maçonnerie une sorte d'Eglise laïque, au sein de laquelle il devait se perpétuer et se maintenir pendant trois siècles, comme un secret mystérieux et respecté [1]. »

Tel est le spectacle que présente cette société du XIIe siècle, qui a préparé et fait éclore dans les sciences, dans les lettres et dans les arts une révolution qui est le premier jalon de la civilisation moderne.

10. — Etudions maintenant l'*ogive*, ce nouvel élément, ce nouveau symbole de la nouvelle architecture.

L'*ogive* ou *arc aigu*, ou arc en *tiers-point*, est le résultat de la rencontre de deux arcs de cercle décrits avec un même rayon. Sa forme est donc celle d'un angle curviligne. Elle est plus ou moins allongée, suivant que le rayon des arcs est plus ou moins grand que la largeur de la baie que l'ogive surmonte. De là les différentes espèces d'arcades en ogive qu'on rencontre pendant toute la période ogivale (fig. 79).

Nous ne discuterons pas ici les nombreuses opinions émises et soutenues par de savants archéologues et antiquaires pour savoir où l'ogive a pris naissance. Cherchons plutôt à faire comprendre que

[1] L. Vitet, *Études sur les beaux-arts*.

l'architecture ogivale est tout un système de construction basé sur cette courbe appelée ogive, et que c'est à l'esprit hardi et novateur qui organisa les communes qu'on en doit les progrès.



Fig. 79. — Formes diverses de l'ogive.

Et d'abord faisons justice d'une dénomination fausse qui sert à qualifier l'architecture du moyen âge, la dénomination de *gothique*. Il est évident que ce mot signifie qu'il faut rapporter la source primitive de l'une des transitions les plus remarquables de l'art architectural au peuple goth. Mais la forme de l'ogive se trouve dans les architectures de plusieurs peuples de l'antiquité, et si l'honneur de l'invention de l'arc ogive devait remonter jusqu'au temps des invasions de l'empire romain, rien ne prouverait qu'il dût être attribué plutôt aux Goths qu'aux Huns, aux Suèves, aux Vandales qui envahirent le vaste territoire romain. Il serait aussi difficile de le rapporter aux Wisigoths et aux Ostrogoths qui, vers le commencement du IVe siècle, ont déterminé la catastrophe de l'empire; ces peuples s'étaient établis fort anciennement dans les contrées du nord de l'Espagne et de l'Italie; depuis longtemps ils avaient perdu leur nom, lorsque l'art ogival s'est développé et a grandi en Occident.

L'expression de *gothique* pour qualifier les divers genres d'architecture du moyen âge est donc impropre, et quoique l'usage en soit consacré, nous ne nous en servirons que rarement.

11. — Mais si l'on est d'accord pour reconnaître que l'art ogival n'a point pris naissance chez les Goths, les opinions sont encore grandement partagées sur ses origines. Sans chercher à discuter sur ce sujet, esquissons rapidement les principales opinions qui ont été émises.

Nous l'avons dit plus haut, la forme de l'arc aigu ne date pas du XIIe siècle; on la rencontre *accidentellement*, et non comme principe, d'un système de construction en Grèce, en Italie, chez les Etrusques et dans le Latium. Quelques auteurs placent l'apparition de l'ogive en Sicile, où les Sarrasins l'auraient apportée comme une émanation de l'architecture des Arabes; d'autres veulent que l'arc aigu soit venu en Europe à la suite des croisades, et prétendent que l'architecture ogivale doit au style oriental sa structure presque aérienne et jusqu'aux

rcs-boutants qui soutiennent les poussées des voûtes des nefs. On a ussi prétendu que l'ogive est née dans les pays du Nord, où on la econnut comme un élément de statique exclusivement propre à la tructure des voûtes ; on a voulu trouver le modèle primitif de l'ogive lans la nature, et l'on a rapporté ce type à l'imitation des forêts qui abriaient nos pères; bien d'autres opinions ont été formulées, et toutes léfendues par leurs partisans avec plus ou moins de succès. Il semble u'on soit allé bien loin chercher l'origine de l'ogive. Aujourd'hui, ous les bons esprits, et presque tous les savants, s'accordent à reconnaître que l'arc aigu n'appartient pas plus à un peuple qu'à un autre, et que son emploi a dû se produire aussi bien en Orient qu'en Occilent.

12. — En France, on trouve l'ogive employée dès le commencement du XIIe siècle, mais accidentellement en quelque sorte, sans aucune idée systématique et dans le but de résister plus aisément aux pesanteurs des parties supérieures de l'édifice. En effet, nous le répétons encore, les constructeurs romains eurent pour grande préoccupation la recherche des moyens propres à atténuer la poussée des voûtes hautes. Après avoir essayé d'expédients plus ou moins ingénieux, et voyant que malgré tout ils n'empêchaient pas le déversement des murs extérieurs produit par les voûtes cintrées qu'ils supportent ; après avoir reconnu que la poussée de ces voûtes est considérable, s'exerce obliquement et fait écarter les murs, il n'est pas douteux qu'ils aient remplacé le plein cintre des voûtes hautes et se soient peu à peu rapprochés de l'arc aigu en *tiers-point*. Dès le commencement du XIIe siècle, il ne faut donc pas s'étonner de rencontrer dans plusieurs édifices religieux des arcs-doubleaux ayant la forme aiguë de l'ogive, sans pour cela que le monument cesse d'être roman par son plan, ses dispositions et la forme cintrée de ses arcs et de ses ouvertures.

Tant que l'art de construire fut entre les mains des établissements monastiques, il ne sortit pas des errements, des règles admises par les constructeurs romans : nous l'avons dit plus haut, la théocratie monacale était passée dans l'architecture, et il ne fallait rien moins qu'une révolution sociale et le développement des idées novatrices qui signalaient le XIIe siècle, pour changer la marche des arts aussi bien que la marche de la société. N'oublions pas le lien qui existe entre l'origine et les progrès de l'architecture ogivale et la rénovation sociale de cette époque. Du jour que les associations laïques opposèrent leur forte organisation et leurs idées nouvelles aux principes théocratiques des associations monacales, le plein cintre était vaincu, et l'ogive devenait souveraine. Toutefois il ne faudrait pas croire que la lutte entre ces deux systèmes se termina rapidement et sans combat. Nous savons combien les confréries maçonniques durent déployer d'énergie persévérante pour faire prévaloir l'emploi de l'arc aigu comme principe de

construction. Toute la fin du XIIe siècle est consacrée à cette lutte dans les monuments de cette époque de transition, les architecte laïques ont de la peine à se débarrasser des idées dont la société nou velle tend à s'affranchir, et les édifices qu'ils élèvent conservent quelqu chose des traditions monacales. Mais en même temps l'esprit hard des constructeurs réagit fortement contre les vieux errements; l'em ploi de l'arc en tiers-point les entraîne dans des conséquences dor ils prévoyaient peut-être les résultats.

De ce combat sont nés des mélanges, des contradictions qui mar quent bien la *transition*, contradictions et mélanges auxquels o trouve une signification, quand on songe que l'architecture n'est qu'u reflet des événements qui agitent la société. Or, au XIIe siècle, l'espri de liberté, promoteur des progrès de l'architecture, anime toute l nation française à des degrés différents, et l'art de bâtir suit la march plus ou moins lente des progrès du nouvel esprit. « Ainsi, dit M. Vitet dans celles de nos villes où les tentatives d'émancipation sont tardives timides ou immédiatement comprimées, dans les abbayes, dans le communautés, dans tous les pieux asiles défendus par une tripl enceinte contre les invasions des idées nouvelles, l'ancien style persiste longtemps, et ce n'est que peu à peu et comme à regret qu'i se laisse altérer par quelques tentatives de nouveauté. Dans les lieux, au contraire, où la victoire reste de bonne heure aux idées de réforme, et où, soit de gré, soit de force, une bourgeoisie improvisée s'est mise en possession des droits de cité et de commune, on s'aperçoit bien vite que les nouveaux constructeurs ont dû trouver la porte ouverte pour ainsi dire, et qu'ils se sont établis avec liberté et hardiesse, sans se soucier des anciennes traditions. Enfin, lorsque les franchises municipales, nées de transactions pacifiques ou d'octrois bénévoles, sont tempérées, incomplètes et laissent une large part à la vieille autorité, il n'est pas rare que les deux styles semblent se marier et se fassent à chacun leur part en bonne harmonie et d'un mutuel consentement. »

13. — C'est donc à l'esprit séculier et laïque que l'art de bâtir doit l'emploi de l'arc en tiers-point comme principe de construction. Mais pendant l'époque de transition nous assistons aux efforts que font des architectes laïques pour s'instruire dans la pratique nouvelle exigée par le nouvel élément. C'est bien là une transition, un passage d'une architecture à une autre; on s'en aperçoit vite dans les monuments bâtis au milieu du XIIe siècle. Déjà au commencement de ce siècle, l'ogive avait été employée pour relever les voûtes hautes de beaucoup d'églises de l'Ile-de-France, de la Champagne et d'une partie de la Bourgogne, et les constructeurs en avaient parfaitement reconnu la stabilité, mais ils avaient conservé la forme cintrée à toutes les autres ouvertures.

Mais peu à peu, poussés par la fièvre d'innovation qui caractérise cette époque, les architectes, surtout ceux de l'Ile-de-France, cherchèrent à remplacer complétement le plein cintre par l'arc aigu; ils y étaient d'ailleurs entraînés par l'application même de ce nouveau principe, et devaient arriver logiquement au système de la construction ogivale dont ils sont les véritables inventeurs.

14. — Nous les voyons, en effet, arriver d'abord, par une série d'expériences, à trouver les voûtes dites en *arcs d'ogive*, c'est-à-dire qu'au lieu de faire pénétrer deux demi-cylindres à angle droit, comme le firent les constructeurs romans, ils bandèrent des arcs plein cintre suivant les diagonales AB et CD, et leur rencontre en O donna la hauteur totale de la voûte (fig. 80); ces arcs diagonaux tracés en demi-cercle furent appelés *arcs ogives*.



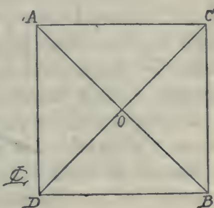


Fig. 80. — Vue perspective et plan d'une voûte en arc d'ogive.

Ces arcs ogives devinrent peu à peu saillants et offrirent un motif de décoration en les profilant de *nervures* en forme de tores ou de boudins; mais les architectes de l'Ile-de-France, avec l'esprit actif et plein de sens qui les distingue, firent de ces nervures saillantes la véritable ossature de leurs voûtes. Pour arriver à ce résultat, ils bandèrent les arcs ogives avec des claveaux d'une épaisseur assez forte, de façon qu'ils pussent supporter tout le poids des triangles de remplissage OAC, OCB, OAD et ODB. Par ce moyen, les deux arcs diagonaux portaient toute la charge des voûtes, et leurs points d'appui recevaient toutes les poussées supérieures.

« Le premier pas franchi, dit M. Viollet-le-Duc, il restait cependant beaucoup à faire encore. Le premier résultat de cette innovation fut d'obliger les constructeurs à composer leurs édifices en commençant par les voûtes, et, par conséquent, de ne plus rien livrer au hasard, ainsi qu'il n'était arrivé que trop souvent à leurs prédécesseurs. Cette méthode, étrange en apparence, et qui consiste à faire dériver les plans par terre de la structure projetée des voûtes, est éminemment rationnelle. Que veut-on lorsque l'on construit un édifice voûté? Couvrir une surface. Quel est le but que l'on se propose d'atteindre? Etablir des voûtes sur des points d'appui. Quel est l'objet principal? La voûte. Les points d'appui ne sont que des moyens. » C'est en effet ce que comprirent parfaitement les constructeurs de la fin du XIIe siècle. Partant de ce principe, ils cherchèrent à substituer à la stabi-

lité inerte des constructions romaines l'équilibre des forces, et, aprè des tâtonnements inévitables, ils arrivèrent à regarder les colonnes e les piliers comme des appuis maintenus dans la direction verticale pa les lois de l'équilibre, et à adopter l'arc aigu, l'arc en tiers-poin pour les arcs-doubleaux et les arcs inférieurs, réservant, comme nou l'avons déjà dit, le plein cintre pour toutes les autres ouvertures d peu de largeur. Le problème qu'ils cherchaient à résoudre avait pou but de faire reposer toute leur construction sur des piles recevant l poussée des voûtes, et à reporter toutes les pesanteurs au dehors; il cherchèrent, en un mot, à évider leurs édifices de manière, qu'il pussent contenir le plus de monde possible, et ils trouvèrent dan l'ogive tout à la fois une prodigieuse résistance et une faible poussée Les monuments élevés à cette époque nous montrent bien que cett nécessité de satisfaire aux exigences des nombreuses réunions préoccupa les architectes laïques. On le conçoit, du reste : les édifices romans, quels qu'ils soient, ne pouvaient plus, dans les villes riches et populeuses du domaine royal surtout, contenir la foule qui s'y pressait, et puis, il faut bien le dire, l'aspect sombre et mystérieux des monuments romans ne convenait plus aux habitudes et aux idées nouvelles qui avancèrent la civilisation au XIIe siècle. Si l'on ajoute à ces causes celle plus impérieuse encore qui obligeait à rebâtir presque tous les édifices romans qui tombaient en ruine, on aura la raison qui fit rechercher les moyens d'élever des édifices dont les intérieurs fussent le plus vaste possible, dont les accès devinssent commodes et faciles, et qui pussent être aérés et éclairés largement. Telle était, à cette époque, l'impérieuse nécessité; n'oublions pas les guerres intestines entre seigneurs, les luttes, sanglantes quelquefois, des villes qui voulaient s'affranchir, et des excès populaires qui en étaient les conséquences; mettons à côté de ces causes multiples l'esprit nouveau qui animait les populations, esprit vif et souple, mobile et plein de bon sens, et les progrès intellectuels qui avaient pris racine au XIe siècle à l'abri des monastères, et qui ne devaient pas s'arrêter; on comprendra alors la force irrésistible qui poussa le génie national dans la voie du progrès en toutes choses, et pour ce qui concerne l'architecture, qui lui fit élever ces chefs-d'œuvre que nous admirons aujourd'hui.

15. — Il n'est donc pas surprenant de voir les architectes de la fin du XIIe siècle marcher de progrès en progrès dans l'application de l'arc en tiers-point avec une hardiesse inconnue jusqu'alors. Cette hardiesse se montre non-seulement dans les combinaisons de voûtes ogivales et les applications des lois de l'équilibre, mais encore dans les procédés de la construction et dans les dimensions des matériaux. Ainsi, les constructeurs laïques, cherchant à diminuer l'épaisseur des points d'appui, et voulant diminuer aussi la main-d'œuvre, emploient

ı appareil d'une petitesse qui surprend quand on le compare à la andeur des édifices : ce petit appareil, employé judicieusement avec épais lits de mortier, constitue des édifices qui, comme la cathé-ale de Noyon, ont une stabilité telle qu'aucune altération grave ıns leur ensemble ne s'est fait sentir. Tous les monuments bâtis dans deuxième moitié du XIIe siècle, dans l'Ile-de-France, le Soisson-ıis, la Picardie, la Champagne, la Normandie, nous prouvent quel ›in et quelle hardiesse déployèrent les architectes pour élever des glises aussi solides avec des matériaux aussi légers. Et cependant, ›ut n'était pas dit encore à la fin du XIIe siècle ; c'était là seulement ·s commencements de l'architecture qui devait briller d'un si vif clat dès les premières années du XIIIe siècle.

16. — Un des premiers problèmes que les constructeurs du XIIe siècle ésolurent, fut le moyen de résister à la poussée des voûtes hautes, eportée, comme nous l'avons vu, à la naissance des arcs ogives : ce ıoyen fut d'élever des *arcs-boutants* partant des parties supérieures le l'édifice et allant aboutir, en décrivant une courbe hardie, à des ontre-forts extérieurs sur lesquels vinrent se résoudre tous les efforts les poussées. Afin de donner à ces contre-forts une plus grande résis-ance, ils les chargèrent supérieurement d'une masse de maçonnerie, qui devint, sous la forme de *pinacle*, un des motifs les plus riches de a décoration extérieure des monuments du XIIIe siècle.

Une fois que ce moyen d'équilibrer toutes les résistances d'une bâtisse fut trouvé, les architectes gothiques l'appliquèrent dans tous les monuments qu'ils construisirent, et ils purent leur donner des dimensions inconnues jusque-là. Donc, en résumé, déjà à la fin du XIIe siècle, les architectes laïques étaient arrivés à équilibrer leurs constructions en opposant les poussées, et les réduisant à une action verticale en chargeant les parties supérieures des contre-forts. Il ne restait plus qu'à apporter des perfectionnements à ce système ; ce fut l'œuvre des constructeurs du XIIIe siècle.

17. — Voilà donc les architectes laïques en possession d'un système de construction qui doit leur permettre d'élever de vastes édifices ; leur première pensée est de rompre tout à fait avec les traditions sorties des monastères ; non-seulement ils remplacent l'arc roman par l'arc aigu, mais encore, poussés par les tendances novatrices qu'on voit éclater partout à cette époque, ils cherchent à donner à l'ornementation de leurs monuments un caractère tout différent de celui des constructeurs romans. On remarque déjà dans les édifices de cette transition des formes nouvelles adaptées aux moulures, des profils complétement étrangers à l'art monacal ; des ornements dont ils prennent les éléments dans les plantes qu'ils ont sous les yeux, qu'ils trouvent dans les champs et dans les bois : ils se composent ainsi une véritable flore qui leur donne une variété infinie de motifs d'orne-

mentation d'un grand style, et qu'ils exécutent avec une liberté, u hardiesse et une fermeté remarquables.

Dans les monuments élevés pendant la deuxième moitié du XI siècle, on reconnaît ce mélange de l'ornementation romane et de l'o nementation nouvelle empreinte d'un style tout différent. Mais si l architectes laïques vont chercher les éléments de leurs ornements une source toujours féconde et originale, il ne faut pas croire qu'i imitent servilement les plantes qu'ils choisissent comme modèles. en est tout autrement : observateurs scrupuleux des caractères de l plante, ils étudient la forme des feuilles, leur modèle, les courbes qu décrivent les tiges, les contours des fleurs et des fruits; puis, il créent leurs ornements avec ces matériaux, cherchant à conserver l physionomie du végétal, et ne se faisant aucun scrupule de mêler le organes des plantes, sans pour cela sortir de la vraisemblance. C'es ainsi qu'ils créèrent une flore monumentale pleine de vie, de fermeté sortant entièrement des traditions romanes, et en dehors de la véri table fantaisie.

18. — Parmi les plantes qui inspirèrent les sculpteurs d'ornement de la fin du XIIe siècle, nous citerons les feuilles de l'aristoloche, d l'ancolie, des renoncules, des plantains, des primevères, de la chélidoine, du cresson, des fougères, des géraniums, de l'hépatique, de nénuphars, de la vigne, etc.; les fleurs, fruits ou pistils des pavots, de euphorbes, des mauves, du lin, de l'aconit, du muguet, etc., etc. Tous ces végétaux, qu'on rencontre partout dans nos champs et nos bois, sont interprétés d'une façon remarquable; leurs allures, leurs caractères particuliers sont saisis avec un grand sentiment du style monumental. Malgré l'élan prodigieux imprimé à cette partie de l'art architectural à la fin du XIIe siècle, l'influence romane se fait encore sentir jusqu'au milieu du XIIIe siècle; sans aucun doute, il faut aussi compter l'influence des étoffes, des objets d'art qui venaient d'Orient, et qui ne furent pas sans influer sur l'ornementation, surtout dans les provinces du Rhin.

Quoi qu'il en soit, le principe d'ornementation choisi par la grande école laïque de la fin du XIIe siècle dans la flore du pays même, fut un principe fécond; les différentes provinces, qui constituaient, comme nous le savons, autant d'écoles d'architecture, l'appliquèrent chacune avec son sentiment, ses idées et la nature de ses matériaux : on reconnaît dans leurs édifices la flore particulière de la province et les applications innombrables qu'en firent les sculpteurs, sans sortir de la nature, et cependant avec une grande liberté. C'est pour cela qu'on remarque dans les chapiteaux, dans les bandeaux, dans les corniches, dans les archivoltes, cette incroyable variété de détails, sans que l'ordonnance générale du monument soit faussée.

Les deux principaux caractères des monuments de la transition re-

sent donc sur l'arc en tiers-point, sur l'ogive, sur les voûtes ayant te forme pour base, et sur l'ornementation qui s'affranchit des tra-ions romanes. Mais, comme on le pense bien, ces deux change-nts importants ne se firent pas en peu de temps; il fallut plus de la ritié du XII[e] siècle pour arriver à un résultat bien tranché, et encore ncontre-t-on l'influence des monuments romains dans l'est et le sud la France, l'influence des traditions byzantines dans l'ouest et le ng du Rhin.

Il n'y a que dans le domaine royal que l'on trouve une grande école architectes laïques dont l'esprit novateur, actif et souple ne conserve cune influence étrangère marquée; et nous verrons bientôt quels ogrès fera l'architecture ogivale dans cette partie de la France par le nie de ces constructeurs.

19. — Examinons succinctement les autres parties d'un monument ligieux de cette époque. Les plans des édifices de transition ne pré-ntent aucune modification importante à noter, c'est toujours le plan man; cependant le chœur tend à prendre un développement qui devient complet qu'à la fin du XII[e] siècle. Les façades montrent ssi les principales dispositions romanes; on y rencontre l'ogive em-oyée concurremment avec le plein cintre, un luxe d'ornementation ui s'éloigne de la sévérité de l'architecture romane, et qui subit les fluences romaines ou byzantines; on reconnaît les tâtonnements, les ssais que font les architectes laïques pour se débarrasser des vieux rements de l'école monastique. C'est principalement dans les pro-inces du Nord et de l'Ouest que les façades des églises de transition résentent quelques caractères particuliers. Quoique rien ne soit hangé dans les grandes lignes architecturales, on pressent les chan-ements qui vont avoir lieu : ainsi, les porches, les ouvertures ogivales u cintrées se décorent de moulures et d'ornements d'un style nou-eau; les portes sont riches de détails, présentent des colonnes et nême des statues surmontées de *dais* ou *couvre-chef* cintrés et déli-atement travaillés; les rosaces placées au-dessus du portail principal ugmentent de dimensions, se divisent en lobes et contre-lobes qui eposent sur des colonnettes convergeant vers le centre comme les ayons d'une roue; les galeries extérieures prennent de l'élégance, et es clochers, conservant les dispositions principales qu'on rencontre lans ceux de l'époque romane, se distinguent surtout par la présence le l'arcade ogivale mêlée avec le plein cintre. Il règne du reste une grande incertitude « sur la forme et les dimensions données aux flèches les clochers pendant le XII[e] siècle, car la plupart des clochers de cette époque ont été couronnés par des constructions plus récentes. » On sait seulement que dans l'Ouest les couronnements pyramidaux des clochers sont peu aigus, tandis que ceux de l'Est et de la Bourgogne en particulier sont très-aigus. Dans l'Ile-de-France et la Normandie, au

contraire, les flèches sont trapues, et ne commencent à s'élancer que vers la deuxième moitié du XII[e] siècle. — Nous verrons les clochers prendre à cette époque des caractères qui serviront à les distinguer dans chaque province, dans chaque école.

20. — A l'intérieur, les travées des monuments de transition ne diffèrent pas de celles des édifices de la période précédente. Les piliers sont de même cantonnés de colonnes qui montent de fond jusqu'à la naissance des voûtes. Les archivoltes des arcs formerets sont généralement des ogives et reposent quelquefois sur des colonnes courtes et épaisses; les arcs du triforium sont souvent en plein cintre, ainsi que ceux des fenêtres supérieures; la retombée de ces arcs se fait sur des colonnettes longues et minces d'un seul bloc de pierre : il en résulte une grande légèreté dans la construction (fig. 81).

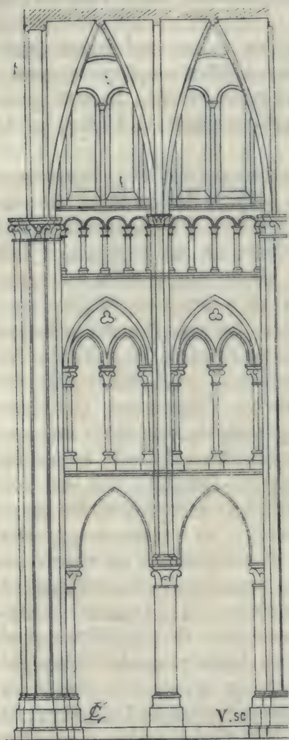


Fig. 81. — Travée de la cathédrale de Noyon.

Ajoutons à ces caractères généraux des édifices de transition, des particularités moins importantes sans doute, mais qui ont bien aussi leur valeur. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer deux ogives encadrées dans un plein cintre, des arcades alternativement cintrées et ogivales, des ornements et des moulures romans décorant un arc en tiers-point, des arcades trilobées; on voit aussi apparaître quelques-unes de ces élégantes moulures qui furent au XIII[e] siècle d'un emploi si fréquent pour les balustrades, je veux parler des *trèfles* et des *quatre-feuilles*, s'accompagnant de fines moulures et d'ornements délicats (fig. 82).

21. — A la fin du XII[e] siècle, tous ces caractères grandissent, se développent sous la main des architectes laïques animés de l'esprit de progrès qui dominait dans les idées de cette époque.

Mais ce mouvement novateur ne se fit pas sentir également partout; dans le centre et le midi de la France, la transition architecturale est peu sensible, l'architecture à plein cintre étant encore toute-puissante.

là les populations n'ont reçu que tard l'impulsion produite dans le Nord. Aussi voit-on pendant longtemps encore, dans l'Auvergne et la Provence, l'art roman persister; on peut même dire que ces deux provinces, et surtout la dernière, n'adoptèrent pas (sauf quelques exceptions) l'architecture nouvelle. Du reste, il ne faudrait pas s'y tromper, la révolution qui s'opéra aussi bien dans la société que dans l'art eut plus de force au nord de la Loire qu'au sud, et l'on conçoit que l'art roman ait régné longtemps concurremment avec la nouvelle architecture; on ne peut donc voir la transition s'opérer complétement que dans le nord et l'ouest de la France, tandis que le centre, l'est et le midi conservèrent le style roman de transition jusqu'à la fin du XIIIe siècle.

22. — Le cadre que nous nous sommes tracé ne nous a pas permis d'indiquer toutes les combinaisons qui se sont produites par le mélange des deux formes d'arcs pendant l'époque de la transition. Il faudrait pour cela examiner tous les édifices de cette époque qui sont venus jusqu'à nous. « Le nombre en est immense, dit M. L. Vitet, et l'on peut affirmer qu'il n'en est pas deux où le plein cintre et l'ogive occupent les mêmes places, et soient distribués dans le même ordre et les mêmes proportions : ici l'ogive domine dans l'intérieur du monument, tandis que toutes les ouvertures extérieures sont à plein cintre ; là les deux formes sont entremêlées aussi bien au dedans qu'au dehors ; quelquefois c'est seulement dans les ouvertures extérieures du chœur que la forme aiguë apparaît timidement; ailleurs, c'est uniquement dans la façade qu'on peut en apercevoir quelques indices; tantôt le plein cintre est seul admis dans les parties inférieures de l'édifice, tandis que les étages supérieurs semblent réservés à l'ogive; tantôt, mais plus rarement, c'est l'ogive, comme à Noyon, par exemple, qui règne seule dans les premiers étages, tandis que le plein cintre est relégué dans le haut. L'énumération de toutes ces variétés serait interminable et sans profit. Il suffit de constater que, quelle que soit la manière dont l'ogive se mêle au plein cintre, dès l'instant qu'elle occupe dans un monument, soit au dedans, soit au dehors, et plutôt dans les parties verticales que dans les voûtes, une place assez notable pour qu'il ne soit pas permis de supposer qu'elle

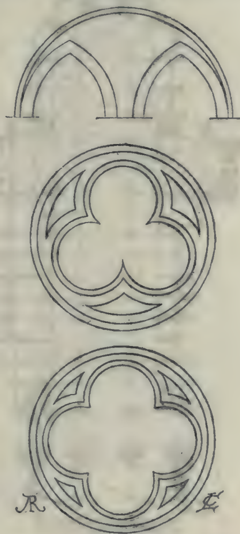


Fig. 82.— Arcade à deux ogives. — Trèfle. — Quatre-feuilles (XIIIe siècle).

la doive seulement au hasard, le monument est à coup sûr un mo nument de transition [1]. »

Cependant cette règle subit deux exceptions, dit le savant auteu « D'une part, il est des édifices où vous ne trouverez pas un se plein cintre, mais qui conservent, malgré leurs ogives, tous les carac tères du style semi-circulaire, c'est-à-dire les mêmes moulures, l mêmes chapiteaux, les mêmes ornements; d'autre part, il existe d monuments où vainement vous chercheriez l'ogive, même dans l voûtes, mais dont les pleins cintres sont si élancés, si sveltes, bord de moulures si fines, qu'ils semblen renier leur origine et aspirer à un styl nouveau. Ces deux sortes de monu ments appartiennent en réalité à l'épo que de transition, ou du moins ils occu pent une sorte de terrain neutre à s deux frontières opposées. »

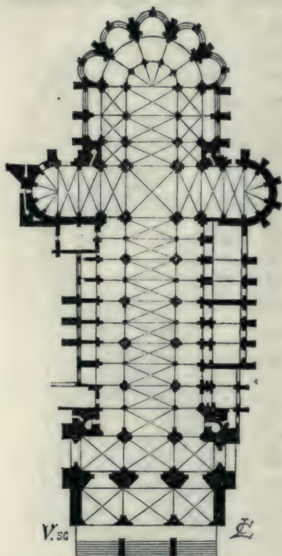


Fig. 83.— Plan de la cathédrale de Noyon.

Donc, en règle générale, présenc simultanée de l'ogive et du plein cintre quelle que soit la place plus ou moin grande accordée à l'une ou à l'autre d ces formes, mais pourvu que l'ogiv ne soit pas un accident isolé : voilà l véritable signe caractéristique de l'épo que de transition.

23. — Mais presque tous les édifice de cette période ont plus ou moins sub des adjonctions, des restaurations dan les siècles suivants, et il en est peu qui dans l'état actuel, puissent être cité comme exemple complet. Le plus re-marquable est, sans contredit, Notre-Dame de Noyon (Oise), bâtie de 1150 à 1170, alors que Noyon jouissait depui longtemps d'une commune libre et pai-sible placée en quelque sorte sous la tutelle de l'évêque. Nous don-nons le plan de la cathédrale de Noyon (fig. 83); on y remarquera se deux transsepts terminés par des demi-cercles percés de deux rang de fenêtres ogivales, tandis que la nef, qui leur est postérieure, a toutes ses fenêtres à plein cintre; ses cinq chapelles circulaires qu enveloppent l'abside en rayonnant vers un centre commun, disposi-tion qui appartient plus spécialement, comme nous le verrons bien-tôt, au style ogival du XIIIe siècle; le collatéral, qui se prolonge au-

[1] L. Vitet, *ouvr. cité*.

»ur du chœur comme dans les églises à ogives ; ses piliers alternativement carrés et cylindriques qui soutiennent les formerets de la nef : »ut dans ce monument indique bien une réunion d'éléments empruntés à deux systèmes opposés, « mélange d'archaïsme et d'innovaion qui se manifeste dans tout l'ensemble du monument ».

Le dessin que nous présentons plus haut, d'une des travées de la ef, fera connaître l'ordonnance générale de l'intérieur, et il est inutile e signaler l'harmonie et la justesse de ses proportions.

Nous inscrivons ici les principaux édifices de la période de tranition dans lesquels on trouve des parties plus ou moins complètes latant de cette époque :

Saint-Maurice d'Angers	Maine-et-Loire.
Notre-Dame de la Coulture, au Mans.	Sarthe.
Eglise du Pré, au Mans	Sarthe.
Sainte-Trinité, à Laval	Mayenne.
Saint-André, à Chartres	Eure-et-Loir.
Sainte-Trinité, à Angers	Maine-et-Loire.
L'abbaye de Fontenay	Yonne.
Eglise de Tracy le Val	Oise.
Eglise de Saint-Germer	Oise.
Eglise de Pontigny	Yonne.
Eglise Sainte-Croix, à la Charité-sur-Loire.	Nièvre.
Eglise de Civray	Vienne.
Eglise de Saint-Pierre, à Soissons	Aisne.
Notre-Dame d'Etampes	Seine-et-Oise.
Eglise collégiale de Poissy	Seine-et-Oise.
Eglise de Lilliers	Nord.
Eglise de Nonant	Calvados.
Eglise de Trévières	Calvados.

LIVRE VI

FRANCE FÉODALE

Architecture ogivale. — Suger. — Philippe-Auguste. — Prépondérance des évêques. — Les grandes cathédrales. — Les différentes écoles d'architecture.

1. — Nous sommes arrivés à la fin du XII[e] siècle, époque « de vie puissante, d'exaltation féconde », véritable réveil du génie gaulois. Nous avons vu la nouvelle architecture, ayant pour principe l'arc

ogive, se dépouiller peu à peu des traditions monacales, et, sous l'i fluence de l'esprit nouveau, composer un art architectural où tout e harmonieux et logique. « Cet esprit, dit notre savant histori M. H. Martin, ne le reconnaît-on pas? l'esprit qui va en haut! q s'élance vers l'immortel et vers l'infini! l'esprit d'amour qui vie d'enfanter l'idéal chevaleresque et qui remonte ici vers sa source éte nelle, vers Dieu; esprit d'amour, qui est aussi esprit de liberté! L'art ogival, en effet, est l'art libre, l'art national, né de la rénovati sociale qui marque le XII[e] siècle d'un si glorieux caractère.

Examinons quel était l'état général de la France à la fin de ce sièc fécond.

Nous avons montré le mouvement d'affranchissement des commun se faisant sentir surtout dans les villes du nord de la Loire; nous avo dit que Louis le Gros joua dans ce grand développement un rôle pe en rapport avec celui qu'on lui prête ordinairement. Selon l'expres sion d'un illustre historien, les communes ont fondé la royauté; (fut grâce à elles que le roi put conquérir la paix publique entre l'Oi et la Loire; il avait pour lui la bourgeoisie naissante et l'Eglise. I féodalité avait tout le reste, la force et la gloire [1]. L'Eglise ava besoin d'un chef militaire contre les barons; aussi les évêques n'aban donnèrent-ils pas la royauté. Au fur et à mesure que le pouvoir roy s'affermit, lentement d'abord, la puissance des évêques augmente le tement aussi.

2. — Louis VII, le successeur de Louis le Gros, suit la mêm marche que son père à l'égard des villes affranchies, mais il se laiss dominer par la papauté; en prenant la croix pour aller en terre saint il confia à son précepteur Suger, abbé de Saint-Denis, et son ministre les rênes du gouvernement. Suger comprend les tendances de so temps; après avoir donné à la jeune nationalité française une histoir dans les fameuses *Chroniques de Saint-Denis*, il donne à l'idéal nou veau qui se forme dans l'art un essor remarquable en reconstruisan l'église de son abbaye. Suger nous a conservé des détails très-intéres sants sur son église de Saint-Denis. Il nous apprend que sous so administration, les tours et la façade construites par Dagobert mena çant ruine, il les fit rebâtir, en y ajoutant un portail, tels qu'on le voyait encore il y a quelques années. Nous savons par lui que les ma tériaux furent extraits d'une nouvelle carrière découverte près d Pontoise, et que les vassaux de l'abbaye et les habitants des terre voisines, quelle que fût leur qualité, « s'attachaient des bras, de l ceinture et des épaules, en place de bêtes de trait, aux colonnes tail lées dans la carrière, et les amenaient ainsi de Pontoise à Saint-Denis Les enfants, les malades mêmes, voulaient faire partie du pieux atte-

[1] M. Michelet.

ge. » Ce fut le jeune roi Louis VII, accompagné de la reine Eléore, qui vint poser les premières pierres, et la consécration eut lieu n 1140; cette grande entreprise, grâce au zèle des populations, fut hevée au bout de trois ans et trois mois.

3. — Dans la façade de l'église de Saint-Denis, élevée par Suger, n remarque des traces des traditions romanes signalées par plusieurs rcs cintrés et le caractère de certains ornements. A cette époque, et algré les idées novatrices qui se faisaient jour de toutes parts, l'arbitecture monacale luttait contre l'architecture nouvelle; cette façade e Saint-Denis nous montre bien ce combat des deux principes, et l'on eut la considérer comme appartenant à la transition. Elle est divisée n trois travées verticales, marquées par quatre contre-forts; trois porails qui donnent accès dans l'église, offrent toute la richesse des porails romans; au-dessus des deux portes latérales, règnent deux rangs e fenêtres sans aucune division; le portail du milieu est surmonté l'un rang de fenêtres et d'un oculus qui a été remplacé par un cadran. ne terrasse domine cette façade et règne dans toute son étendue; les réneaux qui la garnissent sont d'une époque postérieure et rappellent a puissance de l'abbaye.

Au dessus de cette première partie de la façade, s'élèvent deux tours l'inégales hauteurs : celle de droite, la moins élevée, montre des enêtres cintrées, et est terminée par une balustrade ; celle de gauche, lanquée de contre-forts, est, comme l'autre, divisée en deux étages de enêtres ogivales au-dessus desquelles on voit des croix grecques taillées dans un cercle. Une flèche aiguë s'élançait au-dessus de cette belle tour et la complétait; huit clochetons de pierre, rappelant la construction romane, s'élevaient à sa base: un déplorable écroulement la fit raser il y a quelques années. Entre les deux tours, on aperçoit le pignon indiquant la pente du grand comble de la nef; il ne date pas du temps de Suger, mais bien de celui de saint Louis.

Les travaux de Saint-Denis exécutés sous l'abbé Suger donnèrent en quelque sorte l'élan à la reconstruction des grandes cathédrales, et dans ce grand mouvement qui se fit à la fin du XIIe siècle, l'architecture romane dut succomber, au moins dans le nord de la France, et particulièrement dans le domaine royal.

4. — Jusqu'à cette époque les plus grands édifices religieux avaient été élevés par les ordres monastiques; nous en avons dit la raison en parlant des monastères, de leur influence sur les populations, et des priviléges étendus dont ils jouissaient. Mais quand l'affranchissement des villes eut montré à ces populations leurs forces, eut développé chez elles les idées de sécularisation; quand elles virent la royauté se faire une arme de leur besoin d'émancipation pour abattre la puissance des grands seigneurs féodaux; quand elles purent reconnaître que les évêques, dont l'influence était neutralisée par celle des établissements

religieux, profiteraient de leur abaissement et appuieraient la royaut les populations urbaines, dis-je, instruites par l'expérience, enrichi par le développement de leur industrie, prêtèrent un concours actif l'épiscopat, et déployèrent toute leur énergie à rendre victorieus es idées novatrices qui les pous saient vers le progrès et l'émancipa tion intellectuelle. De leur côté, les évêques comprirent que la tâcl des grands centres monastiques était accomplie, que c'était à e qu'elle revenait, et ils acceptèrent le concours de la royauté qui gra dissait de jour en jour, et celui des populations urbaines qui aspiraie à la vie civile.

5. — Philippe-Auguste succéda à son père Louis VII; il dev être l'homme des circonstances et élever la royauté de fait au nive de la royauté de droit [1]. Il monte sur le trône jeune et ardent, comprend qu'il faut occuper les seigneurs à des entreprises national pour affaiblir d'autant la puissance des grands vassaux; il montre caractère prudent et ferme et « fait sentir la monarchie [2] à la féod lité ». Sous son règne, un grand nombre de villes reçoivent des chart communales, et ses armes réunissent à la couronne la Normandie, Maine, l'Anjou, la Touraine et le Poitou, pays riches et industrieu il acquiert l'Auvergne et l'Artois, recouvre la Picardie et un gra nombre de places dans le Berry et dans diverses autres provinces.

On le voit, l'unité monarchique se constitue, la féodalité séculiè et religieuse cède devant la prépondérance de la royauté; en mên temps l'architecture ogivale se dépouille des vieilles formes romanes devient l'art national.

Au milieu de l'organisation des communes, à l'ombre du pouvo monarchique naissant, apparaît donc le développement de la puissan des évêques. Jusqu'alors ils s'étaient associés au régime féodal n'avaient pas profité de leur prépondérance morale; ils se trouvaie dans une position fausse qui ne convenait pas à leur caractère; i le comprirent bien alors : aussi, séparant leur cause de celle d seigneurs féodaux, soutenus par les populations et par le pouvo royal, ils engagent la lutte avec la féodalité, certains qu'elle doit suc comber.

C'est alors que, voulant montrer leur pouvoir et leur puissan dans les grandes communes qu'ils ont sous leur juridiction, ils élè vent les cathédrales de ces villes, signes visibles de leur prépondé rance et de leur alliance avec les populations délivrées du joug féoda

6. — Philippe-Auguste n'arrêta pas les évêques dans leur désir d faire tourner leur influence contre les grands seigneurs, et prêta so concours à l'érection des nouvelles cathédrales. Il avait lui-même u

[1] M. Guizot.
[2] Chateaubriand.

oût très-vif pour les constructions, et l'on sait qu'il chercha à diminuer l'état misérable de Paris, en faisant paver ses principales rues, n réparant ou élevant un grand nombre d'églises, parmi lesquelles otre-Dame, en bâtissant des colléges, en amenant l'eau à Paris et rigeant ses premières fontaines, en faisant construire le Louvre t entourant sa capitale d'un mur d'enceinte qui fut commencé n 1190 [1]. C'est donc sous le règne de Philippe-Auguste qu'on voit, 'une manière officielle, l'édilité reparaître dans toute l'Ile-de-France, ans tout le domaine royal.

En effet, c'est à cette époque que se construisent les grandes cahédrales des villes du nord de la France et du domaine royal. Soissons, aon, Bourges, Paris, Amiens, Chartres, Reims, Rouen, Tours, Séez, outances, Bayeux et beaucoup d'autres villes, voient s'élever dans leurs urs de magnifiques basiliques qui seront presque toutes achevées à la n du XIII[e] siècle. A cette époque aussi, le domaine royal devient le entre de la nouvelle architecture qui allait rayonner dans toutes les utres provinces; en même temps que l'unité de la monarchie s'étalissait, l'unité se formait aussi dans ce centre d'art, grâce à l'esprit ardi et novateur qui animait les corporations laïques. Il ne faut donc as s'étonner si, dès l'époque qui vit commencer les grandes cathérales, on voit l'architecture monacale reculer devant les progrès inessants du nouvel art, et se réfugier dans les établissements religieux t dans les provinces placées en dehors de l'action du pouvoir royal. Iais au fur et à mesure que la monarchie fait pénétrer sa puissance ans une nouvelle province, l'architecture s'y développe de la même ianière que s'y développe l'autorité royale; nous n'en voulons u'une preuve : la Guyenne, qui appartint à l'Angleterre jusqu'à harles V, et la Provence, qui ne fut réunie à la France que sous ouis XI, ne virent jamais l'art ogival qu'à l'état d'imitations sans tyle et sans caractère.

7. — Nous l'avons dit plus haut, si l'érection des basiliques ogiales, à la fin du XII[e] et au commencement du XIII[e] siècle, satisfaisait e goût de l'époque et se trouvait être le résultat d'un développement rodigieux de l'art de bâtir, c'était aussi une nécessité impérieuse commandée par des besoins nouveaux, des mœurs et des idées nouvelles. En un mot, les édifices romans, quels qu'ils fussent, églises ou nonastères, maisons ou châteaux, ne convenaient plus à la civilisation lu siècle; il fallait des temples plus vastes, des châteaux plus en rapport avec la vie seigneuriale qui se modelait sur la manière d'être du monarque; il fallait aux populations affranchies, aux corporations laïques, des endroits pour les réunions de chacune d'elles, et des habitations privées en rapport avec des habitudes et des besoins nou-

[1] Voyez II[e] partie, livre X.

veaux ; il fallait aux *communes* des hôtels de ville, un beffroi, de bourses, « des parlouers », des murailles défensives enfin, capable de les mettre à l'abri, elles et leurs richesses.

On comprend alors cette fièvre de tout reconstruire qui s'empara des villes affranchies du domaine royal, sous Philippe-Auguste. La voie nouvelle était tracée, elle était suivie par les confréries maçonniques mues par des idées communes, mais conservant leur originalité. Ainsi, les chefs de ces corporations, les *maîtres de l'œuvre* sont, les uns encore attachés aux traditions monacales, les autres, au contraire, adoptent avec entraînement les nouveaux principes de l'art Ceci explique les différences, quelquefois notables, qu'on rencontre dans les grands édifices de l'époque qui nous occupe, différences dans la construction et dans l'ornementation, mais qui disparaissent au commencement du XIIIe siècle.

Avant d'étudier les caractères architectoniques de l'architecture ogivale, jetons un coup d'œil rapide sur l'érection des grandes cathédrales qui s'élèvent dans le nord de la France.

8. — Un fait remarquable montrant bien que l'esprit nouveau qui guidait les populations eut une grande influence sur les arts, c'est que les cathédrales s'élèvent d'abord dans les villes qui, les premières ont secoué le joug féodal et ont proclamé la commune. C'est Noyon qui construit son église en 1160 ; c'est Soissons qui s'érige en commune en 1126, sans violences ni secousses, et bâtit sa cathédrale quelques années après ; c'est Laon qui proclame sa charte communale en 1112, et commence l'érection de sa basilique en 1114 Reims, dont la commune date de 1138, et la fameuse cathédrale de 1211 ; Amiens, dont l'émancipation remonte à 1113, réédifie son église en 1220 ; Sens signe sa charte et rebâtit une partie de sa cathédrale ; Chartres reconstruit la sienne en 1194, après un incendie qui ne laisse subsister que la partie inférieure des deux tours de la façade occidentale ; Rouen, la capitale de la belle conquête de Philippe-Auguste, rebâtit son église métropolitaine en 1200 ; enfin, Paris le centre du pouvoir monarchique, vivant sous la protection du pouvoir royal, élève sa grande église en 1168. Que conclure de ce mouvement architectural qui éclate partout dans le domaine royal ? N'est-ce pas le signe visible de l'unité monarchique s'alliant avec la puissance épiscopale ? N'est-ce pas la nationalité française qui se constitue? L'histoire est là pour nous le redire. Ne voit-on pas à cette même époque, où la royauté et l'Eglise font cause commune, les populations donner aux évêques des ressources énormes pour élever les cathédrales ou les reconstruire, et la basilique devenir alors le monument national, placé en face de la forteresse féodale.

Le règne de Philippe-Auguste est tout entier rempli par ce grand mouvement régénérateur de notre architecture, mouvement qui se

ait sentir dans le domaine royal, son vrai centre, et franchit les dernières années du XIIe siècle, avec une impulsion prodigieuse, une force d'expansion qui doit faire du XIIIe siècle l'époque la plus splendide de l'état ogival.

9. — Le XIIIe siècle commence, et avec lui se développe le système de la construction ogivale, forme nouvelle, mise en pratique dans l'érection des grandes cathédrales, et qui devait sortir du pays où elle était née pour se répandre dans tout l'Occident. C'est en effet dans les premières années du XIIIe siècle que se fondent les principales cathédrales de l'Europe occidentale. Cologne bâtit sa somptueuse basilique en 1246, Salisbury en 1220. Sainte-Gudule de Bruxelles s'élève en 1226 ; la belle église d'York, en 1229 ; celle de Burgos, en 1228 ; l'abbaye royale de Westminster, en 1247. Comment l'art ogival, art français, avait-il pu pénétrer chez les peuples voisins, et produire les magnifiques édifices dont nous venons de nommer les principaux ? Il faut attribuer cet immense essor de l'architecture nouvelle dans les pays étrangers aux corporations maçonniques qui allèrent porter au loin leurs connaissances communes, leur système de construction et de décoration, sous la conduite des *maîtres de l'œuvre*. Ces confréries laïques forment autant d'écoles qu'il y a de provinces, conservent leur génie, et tendent à se rapprocher.

10. — A la fin du XIIIe siècle, ces écoles d'architecture, dont il est fort difficile de déterminer les limites, mais qui sont cependant bien reconnaissables, finissent par se fondre les unes dans les autres, et constituer une architecture unique qui, comme nous l'avons dit plus haut, devait s'étendre sur toutes les provinces réunies au domaine royal.

Ces écoles provinciales, déjà formées au XIIe siècle, issues des traditions diverses répandues dans les provinces, peuvent, à la fin du règne de Philippe-Auguste, parfaitement se distinguer encore, car ce n'est qu'à partir du XIVe siècle que l'architecture religieuse prend un caractère à peu près uniforme dans le domaine royal. Il n'en est pas de même au Midi. Les guerres des Albigeois font peser sur cette partie de la France des désastres sans nombre : on conçoit que la marche des arts dut se ressentir de cet état de choses ; aussi ne trouve-t-on pas une architecture en progrès comme dans les autres provinces. Les églises reproduisent à peu près le type du roman primitif, tenant de la basilique antique ; leur simplicité s'explique par la nécessité où étaient les populations d'éviter les grandes dépenses. L'état continuel de guerre civile, l'obligation de se défendre, firent aussi donner à ces constructions un aspect militaire ; beaucoup même sont couronnées de créneaux, de mâchicoulis, entourées d'enceintes, élevées quelquefois sur des points difficiles d'accès ; les fenêtres sont étroites et rares au dehors : ce sont de véritables forteresses.

Tel était l'état de l'architecture dans le midi de la France, où l pouvoir royal n'avait encore aucune influence. Il n'en était pa de même des provinces en contact direct avec l'autorité souverain et où la puissance des évêques aidait le roi à vaincre peu à peu la féo dalité et à former l'unité des nations.

11. — Disons quelques mots des principales écoles qui se recon naissaient encore à l'avénement de Philippe-Auguste (1223).

L'école de l'Ile-de-France, pendant l'époque romane, a élevé de édifices d'une grande simplicité, dont quelques-uns nous ont été con servés, et à Paris même, nous avons l'église du prieuré de Saint Martin des Champs, dont le chœur existe encore et qui offre u modèle remarquable de l'architecture de cette école pendant l XIIe siècle. Quand l'ogive devint le principe des constructions l'école de l'Ile-de-France ne tarda pas à s'en emparer. Suger, nou l'avons dit plus haut, comprend que le moment est venu de consacre les nouvelles idées qui surgissent de toutes parts ; il donne l'essor l'architecture religieuse, en reconstruisant l'église de Saint-Denis Dans cet édifice de la transition, on voit apparaître, comme carac tère remarquable, les chapelles rayonnantes autour du chœur ; i montre dans toutes ses parties une volonté énergique de sortir tout fait des traditions monacales, pour suivre les principes nouveaux. A peine l'église de Saint-Denis s'achève-t-elle, que nous voyons l'écol française élever celles de Noyon, de Senlis, de Paris, de Pontoise, d Saint-Germer, de Vernouillet, de Soissons, de Creil, de Saint-Ger main des Prés, de Saint-Etienne de Beauvais, de Saint-Martin d Laon, et beaucoup d'autres. Toutes ces églises ont été rebâties par tiellement, ont subi des changements plus ou moins importants, o furent terminées au XIIIe siècle, en suivant les rapides progrès de l'ar de construire.

L'école de la Champagne bâtit, dès la période romane, des édifice qui se distinguent par leurs dimensions. Comme l'école française, ell ne voûte les nefs de ses églises que fort tard, au XIIe siècle ; Saint Remi de Reims, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, en sont de exemples. Cette école reçoit les influences de l'architecture antique, puis celles de l'école de Bourgogne qui finit par l'absorber. Ces influences se montrent dans la cathédrale de Langres, ville tout romaine, dans les églises de Montierender (Haute-Marne), d'Isome (Haute-Marne) et de Chaumont.

C'est chez les clunisiens que naît l'école de Bourgogne, dit M. Viollet-le-Duc. « Dès le XIe siècle, elle renonce aux charpentes sur les nefs ; elle fait, la première, des efforts persistants pour allier la voûte au plan de la basilique antique. » Aussi cette école est-elle une des mieux caractérisées et des plus attachées aux principes romans ; elle possède des matériaux remarquables par leur dureté, et en construit

s édifices importants et nombreux. Elle conserve longtemps l'in-ıence des monuments romains debout sur son sol, surtout dans la ·coration des édifices. Les églises de Cluny, de Vézelay, de la Charité-ır-Loire, de Paray-le-Monial, de Semur en Brionnais, de Beaune, de aulieu, de Montréal (Yonne), Saint-Philibert de Dijon, sont les rincipales constructions élevées au XIIe siècle.

L'école bourguignonne est longtemps avant de suivre le mouvement rchitectural de l'Ile-de-France ; ce n'est qu'au milieu du XIIIe siècle u'elle commencera à adopter les principes de la construction ogivale, ›ut en conservant son caractère de force et de solidité.

L'école du Poitou, du Maine et Anjou, voûte de bonne heure ses glises; elle est soumise aux influences venues de l'Auvergne, d'un ôté, et du Périgord, de l'autre. Aussi elle admet la coupole comme ystème de construction, et ce principe finit, au XIIe siècle, par do-ıiner tout à fait. L'architecture ogivale ne fit sentir son influence que ›rt tard, quand déjà l'Ile-de-France avait élevé ses grandes cathé-rales.

L'école auvergnate « peut passer pour la plus belle de l'époque ro-nane ; seule elle sut, dès le XIe siècle, élever des églises entièrement oûtées et parfaitement solides; aussi, le type trouvé, elle ne s'en ·carte pas ». Elle élève les belles églises romanes de Notre-Dame du Port, à Clermont ; de Saint-Paul, à Issoire ; de Saint-Julien, à Brioude ; le Saint-Nectaire, près de Clermont ; de Saint-Sernin, à Toulouse ; a cathédrale du Puy en Velay, etc., etc., et elle n'admet qu'acciden-ellement, en quelque sorte, l'art ogival dans la cathédrale de Cler-nont, et passe presque sans transition de l'architecture romane à 'architecture de la renaissance. Elle fait sentir sa durable influence lans les provinces voisines, et la confond souvent avec celle de l'école lu Périgord, dont nous avons parlé et sur laquelle nous ne reviendrons pas [1].

L'école de la Normandie est une des plus remarquables. Ses con-structeurs, habiles et actifs, élèvent les belles églises de Saint-Étienne et de la Trinité, à Caen [2]. Elle admet le principe des voûtes au XIIe siècle, et conserve les traditions romanes jusqu'à la fin du XIIIe siècle. « On bâtissait déjà dans l'Ile-de-France et la Champagne des édifices *absolument gothiques*, quand l'Anjou et la Normandie, par exemple, se débarrassaient à peine des traditions romanes, et n'adoptaient pas le nouveau mode de construction et de décoration, avec toutes ses conséquences rigoureuses. » (M. Viollet-le-Duc.)

Telles étaient les différentes écoles de constructeurs à la fin du XIIe siècle, alors que l'architecture nouvelle, basée sur l'ogive, née

[1] IIe partie, livre X.

[2] Fondées par Guillaume le Conquérant et par sa femme Mathilde.

avec les idées de sécularisation, repoussait les traditions monacal hors du domaine royal.

12. — Nous le répétons, ces écoles disparaissent avec les progr de l'art ogival. Au XIII[e] siècle, l'unité monarchique tend de plus plus à se constituer, et avec elle se montre l'unité de l'architectur dont le foyer, nous l'avons vu, se concentre dans la portion septe trionale de la France. Là, pendant la première moitié du XIII[e] siècl la fureur de bâtir est poussée à son comble; non-seulement on édif de nouvelles constructions, mais on modifie, on reprend en sou œuvre des monuments à peine achevés : depuis les cités les pl grandes et les plus riches, jusqu'aux plus humbles paroisses, parto on remplace les vieilles églises par de nouvelles, adoptant le nouvea style. « On ne peut s'expliquer comment il se trouva, pendant u espace de cinquante années à peine, assez d'ouvriers de bâtiment de sculpteurs, de statuaires, de peintres-verriers, pour exécuter u nombre aussi prodigieux d'édifices, sur un territoire qui ne compren à peu près que le tiers de la France actuelle. »

13. — C'est sous le règne de saint Louis que l'architecture ogiva arrive à son apogée. Il est juste de faire au saint roi un titre d gloire de l'essor qu'il donna à l'art de bâtir. Son règne est, en effe l'époque où l'art ogival élève ses monuments les plus élégants et d style le plus pur : il est, en quelque sorte, le point culminant d moyen âge; c'est une de ces époques fécondes qui semblent réuni toutes les grandes intelligences pour les faire concourir à la grandeu d'un siècle. Guerriers, philosophes, savants, théologiens, architecte artistes, entourent la monarchie d'une auréole lumineuse; les scienc et les arts se concentrent pour se soumettre à l'esprit chrétien. L'ar chitecture devient véritablement française, « elle adopte des forme diverses, en raison des besoins auxquels elle doit satisfaire »; elle sa « se plier aux matériaux qu'elle emploie : si c'est un édifice de brique de pierre ou de bois qu'elle élève, elle donne à chacune de ces con structions une apparence différente, celle qui convient le mieux à l nature de la matière dont elle dispose. » C'est là évidemment le ca ractère des belles époques de l'art, et nous le trouvons au XIII[e] siècle

14. — Parmi les monuments religieux élevés alors, nous citerons e première ligne la sainte Chapelle du palais, dont la première pierre fu posée par Louis IX, en 1245, et qui fut consacrée en 1248. L'archi tecte qui construisit ce chef-d'œuvre de l'art du XIII[e] siècle, fut Pierr de Montereau ou de Montreuil. Notre cadre ne nous permet pas l description de ce monument [1]; remarquons seulement sa surprenant

[1] Voyez, pour ce qui concerne les monuments de Paris, l'excellente *Description archéologique des monuments de Paris,* par M. de Guilhermy. Bance 1856.

gèreté, sa solidité extrême, quoiqu'il se soutienne sans contre-forts xtérieurs, malgré sa grande hauteur (37 mètres), fait rare dans les onstructions ogivales.

Le même architecte élève le réfectoire de Saint-Martin des Champs, ui montre combien l'art était sûr de lui-même. Nous pourrons admi-er cette élégante construction réparée avec un soin extrême, et servant e bibliothèque au Conservatoire des arts et métiers.

La cathédrale de Paris, Notre-Dame, commencée, comme nous le avons, à la fin du XIIe siècle, appartient presque tout entière au XIIIe. 'out le monde peut admirer l'élégance et la majesté de ce splendide difice, et le caractère imposant de sa façade occidentale. Commencée ous l'épiscopat de Maurice de Sully, vers 1168, Notre-Dame n'était as terminée à la mort de Philippe-Auguste (1223). Le portail était chevé jusqu'à la base de la grande galerie à jour qui réunit les deux ours. Vers 1235, ces deux tours étaient terminées, moins les deux lèches qui devaient les surmonter [1]. En 1257, le portail du transsept néridional (et peut-être aussi celui du transsept septentrional) était levé par maître Jean de Chelles. Alors Notre-Dame était entièrement ichevée ; elle ne possédait pas la ceinture de chapelles qu'on y voit ujourd'hui, et qui sont l'œuvre du siècle suivant.

La cathédrale d'Amiens fut commencée en 1220, par Evrard de 'ouilloi ; le maître de l'œuvre était un architecte de l'Ile-de-France, Robert de Luzarches. Il ne vit pas la fin des travaux qu'il avait entre-ris ; Thomas de Cormont reprit l'œuvre, et la monta jusqu'à la nais-sance des grandes voûtes (1228). Son fils, Renault de Cormont, lui succéda, et passe pour avoir achevé l'édifice vers 1288.

Reims reconstruit son église, qu'un incendie avait détruite de fond n comble, sous l'épiscopat d'Albéric de Humbert, et sous la direc-tion de Robert de Coucy. Ce maître élève un splendide monument, remarquable par son caractère d'unité (quoiqu'il ne le terminât pas), et par la richesse de sa façade occidentale.

La cathédrale de Chartres, qu'un incendie (1194) avait presque ruinée, est reconstruite avec une surprenante rapidité ; les populations, les grands seigneurs, contribuent par leurs bras et leurs ressources à activer l'œuvre. Aussi l'église de Chartres présente-t-elle un style homogène. Ses deux splendides porches des transsepts datent de 1150, et la dédicace de l'édifice eut lieu en 1260.

A Rouen, comme dans toutes les villes importantes, la cathédrale est rebâtie, moins quelques parties, vers 1210, par l'architecte Ingel-ram ; elle devait subir au siècle suivant des changements importants qui lui firent perdre de sa valeur.

La ville de Laon, riche, populeuse, turbulente, après avoir été une

[1] M. Viollet-le-Duc.

des premières cités qui aient établi la commune, commence vers 119 la construction de sa cathédrale, et la termine dans la première moiti du XIII[e] siècle. Cet édifice, qui « conserve quelque chose de son origin démocratique, » a été construit en vue de grandes assemblées popu laires, tout en gardant son caractère religieux ; sa nef est immense terminée par une abside carrée ; les deux transsepts la coupent à pe près vers le milieu, ils sont larges et augmentent la grandeur du vais seau : on sent que cette cathédrale a été disposée pour les nom breuses réunions.

C'est aussi sous le règne de saint Louis que se construit la cathédral de Beauvais, édifiée en 1225. — Cette église, qui devait être immens fut commencée par le chœur, suivant l'usage adopté généralement pa les architectes de cette époque. Eudes de Montreuil, le maître d l'œuvre, voulut en faire un édifice qui surpassât en grandeur et e élévation la cathédrale d'Amiens ; mais ses efforts ne furent pas cou ronnés de succès, la construction s'écroula en partie ; on la maintin à la fin du XIII[e] siècle par des piliers nouveaux, et la bâtisse fut arrêtée Ce ne fut qu'au commencement du XVI[e] siècle qu'on songea à termine cette belle conception d'Eudes de Montreuil. Mais l'édifice ne pu s'étendre au delà des bras de la croix, et les guerres religieuses d l'époque arrêtèrent complétement son achèvement. C'est pourquo nous ne voyons aujourd'hui debout que ce fameux chœur de Beauvais une des plus remarquables productions que l'art ogival ait élevées sur l sol de la France.

Terminons cette liste, fort incomplète sans doute, en citant la cathé drale de Strasbourg, dont la fondation remonte à l'an 1015, et qu fut, après des incendies répétés, reconstruite vers le milieu du XIII siècle, sous les ordres de maître Erwin de Steinbach. Ce fut ce célèbr architecte qui commença le portail et sa fameuse flèche, et dirigea le travaux jusqu'en 1318, année de sa mort.

C'est à la même époque que s'éleva la célèbre cathédrale d Cologne (1348), née, pour ainsi dire, des cathédrales d'Amiens e de Beauvais. Commencé aussi par le chœur, ce vaste et splendide édi fice ne fut pas terminé. En le citant ici, nous avons voulu montre l'essor prodigieux que prit l'art français aussi bien au dehors qu'a dedans.

Le développement extraordinaire qui caractérise l'architecture pen dant le XIII[e] siècle se fait sentir dans toutes les villes importantes d la France. Aux églises que nous venons de citer nous pourrion ajouter une longue liste. Nommons pourtant encore la cathédrale d Soissons, commencée pendant la transition, mais dont le chœur et l nef furent construits pendant le XIII[e] siècle ; la cathédrale de Troyes celle de Tours, dont les sanctuaires datent aussi de cette époque comme celui de l'abbaye de Saint-Denis. Le chœur de la cathédral

: Tours est remarquable autant par sa légèreté que par le soin avec quel il est exécuté; du reste, tout le monument, dont les autres irties sont un peu postérieures, surtout la façade, est construit de la ême manière. Cette gracieuse cathédrale, appartenant à une ville ès-importante déjà au XIIIe siècle, nous montre bien les progrès iccessifs de l'art de bâtir de l'époque. Citons encore la cathédrale Auxerre, dont toute la partie orientale et le chœur ont été reconruits au XIIIe siècle; celles du Mans, de Séez, de Bayeux et de Cou- inces, dans lesquelles le style ogival normand domine.

Tous ces édifices mériteraient certainement une description parculière que nous ne pouvons faire ici; mais on peut voir par cet perçu, fort incomplet encore, combien le règne de saint Louis est emarquable par la rénovation architecturale qui le signale à notre ttention; c'est bien là l'apogée de l'art ogival que le XIIe siècle avait laboré. L'histoire nous apprend que pendant cette époque, la plus elle du moyen âge, l'architecture ne fut pas seule à prendre un grand ssor; tous les autres arts, la peinture, la sculpture monumentale, ı statuaire, la peinture sur verre, la musique elle-même, firent d'imıenses progrès; on peut dire que ce siècle ne laissa presque rien à ıire à celui qui le suivit.

15. — Nous avons dit précédemment que la construction ogivale omplète fut longue à s'acclimater dans le midi de la France; en effet, endant que le domaine royal s'enrichissait de chefs-d'œuvre, les proinces de l'ouest élevaient et reconstruisaient en tout ou en partie des difices dans lesquels l'influence byzantine de Saint-Front se faisait lus ou moins sentir, ou bien conservaient les traditions romanes sans ien changer que quelques détails d'ornementation. Nous avons vu 'élever, au XIIe siècle, des églises comme celles de Cahors, d'Angers, l'Angoulême, et une foule d'autres, dans les abbayes et dans les petits entres de population, en suivant le principe de la construction byzanine, la coupole; nous avons aussi vu l'art roman se développer dans les glises du Poitou, du Limousin, de la Saintonge, de la Vendée et de 'Auvergne, et l'art ogival n'avoir aucune prise sur ces provinces.

Mais en même temps que le pouvoir royal augmentait sa puissance, ıt que les évêques acquéraient une influence qui diminuait d'autant :elle des abbés, l'art ogival s'imposait dans toutes les provinces réunies ıu domaine royal, et jusque dans celles qui reconnaissaient la suzeaineté du roi de France. A la fin du règne de saint Louis, on voit ɜn effet les écoles provinciales s'effacer, les confréries maçonniques ıdopter les principes en vigueur dans le nord de la France, et les évêques faire tous leurs efforts pour bâtir des cathédrales dans leurs villes, et les bâtir dans le style de celles dont s'enorgueillissaient à juste titre les villes du domaine royal. C'est ainsi que sont fondées la cathédrale de Clermont-Ferrand, commencée par le chœur, en 1268, et

bâtie de pierre volcanique de Volvic; sa nef date du siècle suivant elle ne fut pas achevée, et est restée à peu près telle qu'elle fut laissé à cette époque; la cathédrale de Limoges, élevée deux années enviro après celle de Clermont, et qui se trouve dans des conditions identiques, La cathédrale de Narbonne, commencée en 1272, beaucou plus vaste que les deux précédentes, ne possède que son chœur, qu rivalise avec ceux de Beauvais et de Cologne pour la hauteur; l s'arrête l'édifice : la ville ayant perdu de son importance, la cathédral de Saint-Just ne fut jamais achevée. Elle présente, comme caractèr particulier, une double ceinture de créneaux remplaçant les balustrades supérieures, et qui prouvent que l'édifice se reliait aux défense de la cité, usage fréquent dans les villes du Midi.

Tel fut ce grand mouvement architectural du XIIIe siècle, dont plu de quarante années furent remplies par le règne de Louis IX. Quan le saint roi mourut, « ce grand enfantement de l'art chrétien n'avai plus de progrès à faire. La France et l'Europe offraient un beau spectacle; une émulation généreuse s'était emparée des nations; rois e prêtres, princes et peuples, contribuaient à l'œuvre du Seigneur, et de toutes parts, on voyait surgir ces admirables monuments dont u si grand nombre a été balayé par les tempêtes religieuses et politiques tandis que ceux qui subsistent font encore le plus bel ornement d notre sol. »

16. — En parcourant cette resplendissante époque architecturale nous avons nommé un certain nombre des maîtres de l'œuvre de cett grande école essentiellement française du XIIIe siècle, qui, nous l'avon dit, gagna bientôt les pays étrangers. Que savons-nous de ces hommes laborieux et intelligents artistes, appartenant tous aux populations d domaine royal, et qui n'ont laissé que leurs œuvres à la postérité Nous ne savons malheureusement rien, ou presque rien, de leur vies, de leurs études et de leurs procédés. Robert de Luzarches Thomas et Renault de Cormont, Pierre de Montereau, Libergier Jean de Chelles, Pierre de Corbie, Erwin de Steinbach, et d'autre architectes laïques, ne nous ont rien laissé que leurs noms. Cependant Villard de Honnecourt, constructeur de la cathédrale de Cambra (1227-1251), qui alla jusqu'en Hongrie porter ses talents, nous a conservé un album de croquis relatifs à toutes les branches de l'art d bâtir, avec des observations et des annotations; ce recueil donne de renseignements pleins d'intérêt sur les maîtres de l'œuvre et sur leur connaissances théoriques en architecture.

Quoique nous ayons déjà nommé un certain nombre d'édifices d XIIIe siècle, nous récapitulons ici les églises les plus remarquables d cette époque, en indiquant les parties qui appartiennent au styl ogival primitif. On pourra remarquer, en parcourant cette liste, qu le midi de la France est beaucoup moins riche que le nord en monu-

ents à ogives ; c'est un fait qui prouve encore combien la tradition
mano-byzantine s'est conservée longtemps de la Loire aux Pyré-
ées et à la Méditerranée.

Cathédrale de Paris................	Nef, chœur et portail.
Sainte Chapelle du Palais..........	Tout entière.
Cathédrale de Saint-Denis	Nef et chœur en partie.
Cathédrale de Chartres.............	Nef et chœur.
Cathédrale de Strasbourg..........	Nef et chœur en partie.
Cathédrale de Rouen	Bas côtés, chœur et chapelles absidales.
Cathédrale de Tours...............	Chœur et chapelles absidales.
Cathédrale de Beauvais............	Les parties inférieures et moyennes.
Cathédrale d'Amiens...............	Nef et chœur.
Cathédrale du Mans...............	Bas côtés, chœur et chapelles absidales.
Cathédrale de Reims...............	Presque entière.
Cathédrale de Dijon................	Nef et chœur en partie.
Cathédrale de Bayeux..............	Bas côtés, chœur et chapelles absidales.
Cathédrale de Lyon................	Chœur presque entier.
Cathédrale de Coutances...........	Presque tout entière.
Cathédrale de Séez................	Bas côtés et nef.
Cathédrale de Nevers	Nef.
Cathédrale de Lisieux..............	Nef et chœur en partie.
Cathédrale d'Auxerre	Quelques parties.
Cathédrale de Bordeaux............	Quelques parties.
Eglise Saint-Jacques, à Compiègne...	Nef et chœur.
Eglise de Gonesse (Seine-et-Oise)....	Nef et chœur.
Eglise de Mantes (Seine-et-Oise)	Nef et chœur.
Eglise d'Eu (Seine-Inférieure).......	Nef et chœur.
Eglise de Gournay (Seine-Inférieure).	Façade occidentale.
Eglise de Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados)	Nef, chœur et chapelles absidales.
Eglise de Vire......................	Nef en partie.
Etc., etc.	

LIVRE VII

FRANCE FÉODALE

L'architecture ogivale au XIIIe siècle. — Caractères architectoniques. — Extérieur.

1. — Nous venons de voir dans les deux chapitres précédents com ment le mouvement rénovateur qui signala le XIIe siècle amena av lui une révolution dans l'architecture, et nous avons montré que nouvel élément du nouvel art, l'ogive, employé d'abord concurrem ment avec le plein cintre, avait fini par dominer complétement, non seulement comme forme générale des ouvertures, mais accompagn d'innovations architectoniques qui, sans modifier beaucoup l'ordon nance générale des édifices romans, leur donnèrent un aspect to différent.

Les constructeurs de la fin du XIIe siècle, nous l'avons dit, recon nurent dans l'arc brisé la courbe la meilleure pour résister aux pou sées des voûtes, et pour rejeter sur des points d'appui isolés tout les forces obliques et les réduire à des effets verticaux. Ils cherchère à équilibrer leurs constructions sur ces points d'appui, sur ces pile et arrivèrent à maintenir toutes les parties hautes de leurs édific dans un état parfait d'équilibre en neutralisant toutes les pousséé obliques. Ce grand principe établi, les architectes laïques l'appliquère partout et au XIIIe siècle, après des essais et des tâtonnements nom breux, ils rejetèrent complétement les vieilles traditions pour entr dans la voie nouvelle.

Toute la fin du XIIe siècle et le commencement du XIIIe siècle s passèrent à la recherche des moyens propres à surmonter les difficult de la construction des grands édifices voûtés en ogive, non pas que l théorie ne fût bien étudiée par les constructeurs, mais parce que dar l'application des principes ils rencontraient des obstacles sans nombr Aussi, combien cette architecture ogivale est chercheuse, libre dar son allure, souple dans ses moyens; qu'on examine toutes nos grand églises de cette époque, et l'on verra avec quelle persistance, quel ardeur les maîtres arrivent à résoudre les difficultés; c'est partout l même principe, mais dans l'exécution chacun montre une subtilit et une fertilité de ressources poussées trop loin quelquefois, mais q prouvent bien la souplesse et la liberté du nouvel art dans l'empl

›s moyens matériels. Il n'est pas, au XIIIe siècle, une difficulté qui ne ›it résolue, tellement les progrès ont été rapides, et résolue presque ›ujours avec simplicité dans l'exécution, avec une grande intelligence › la forme et du besoin. Pendant la dernière moitié de ce siècle, les ›nstructeurs poussent même les conséquences de leur principe d'é-›uilibre jusqu'à la témérité; on peut dire que c'est à cette époque ›u'ils ont élevé leurs édifices les plus hardis. Cette exagération, cette ›nfiance dans le principe établi se fait beaucoup moins sentir dans ›s monuments à ogive de l'Ile-de-France; il n'en est pas de même ›n Bourgogne et en Champagne, ›ù la qualité excellente des maté-›iaux ajoutait peut-être à l'audace ›es architectes.

Examinons, comme nous l'avons ›it pour l'architecture romane, et ›n suivant la même route, quelles ›nt les modifications qu'apporta ›introduction de l'ogive dans les ›difices religieux du XIIIe siècle. ›ommençons par les plans.

2. — Et d'abord, n'oublions pas ›ue le système des voûtes adopté ›ar les architectes laïques com-›manda le plan des édifices voûtés; ›ous les points d'appui (et il n'y a que ›ela dans le plan du monument ogi-›al), leur forme, la place qu'ils ›oivent occuper, ne peuvent être ›éterminés que par l'étude préli-›minaire des voûtes. Cette étude, ›ui préoccupa plus qu'aucune ›utre les architectes du XIIIe siè-›le, fut poussée à un point ex-›rême, surtout en Angleterre, et finit par gagner les provinces qui ›onservaient les traditions romanes; dans l'ouest, là où la coupole ›tait employée pour couvrir les édifices, les constructeurs adop-›èrent les arcs diagonaux comme appuis, comme arêtiers pour bander ›e petit appareil destiné à fermer la voûte.

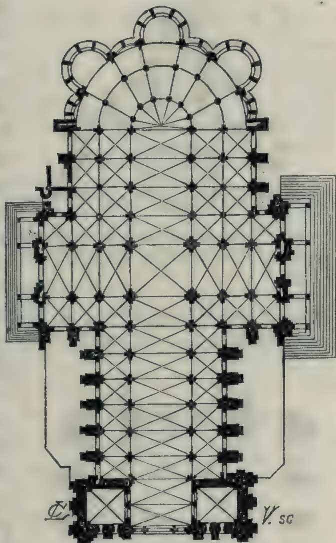


Fig. 84.—Plan de la cathédrale de Chartres.

Revenons aux plans.

Pendant la période de transition, les beaux plans adoptés par les ›rchitectes romans avaient pris déjà un plus grand développement; ›u XIIIe siècle, des accroissements nouveaux viennent ajouter encore › la disposition générale des édifices : ainsi les nefs, plus vastes, s'ac-›compagnent de collatéraux plus étendus qui se prolongent et tournent

autour du sanctuaire; dans les monuments importants, les grand cathédrales, ces nefs latérales sont doubles, comme on peut le voir Notre-Dame de Paris[1], aux cathédrales de Chartres (fig. 84), d Bourges, du Mans et de Coutances; les cérémonies et les réunio étant plus nombreuses, puisque toute la foule était admise dans l églises, la nécessité d'agrandir le chœur, de l'allonger surtout, devi indispensable, et la majesté des pompes religieuses put s'y déploye L'agrandissement du chœur à cette époque coïncide avec la constru tion, dès lors obligée et traditionnelle, de chapelles rayonnantes auto du sanctuaire, et renfermant u autel, « mystérieux supplément l'autel principal ». Il résulta de cet adjonction régulière des chapell absidales employées comme no l'avons vu par les architectes roma du centre de la France, une pl grande étude du système de voût ogivales devant couvrir et les ch pelles et les collatéraux doubles o simples. Disons ici que les constru teurs du XIIIe siècle, profitant d essais de leurs devanciers de la fin du siècle précédent, arrivèrent des combinaisons de voûtes dont toutes les pressions sont rejetées a dehors, et qui se résolvent intérieu rement sur des points d'appui pe épais; ils obtinrent ainsi la stabi lité au moyen de l'équilibre d efforts opposés, et purent donner u plus grand développement aux ch pelles absidales. C'est en effet c que nous voyons au milieu du XIII siècle; les cathédrales d'Amien (fig. 85), de Reims, de Beauvais d'autres moins importantes nous e offrent des exemples remarquables

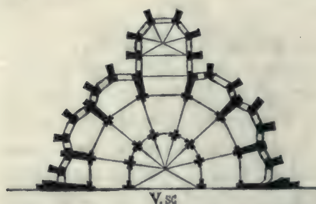


Fig. 85.— Plan de l'abside et des chapelles absidales de la cathédrale d'Amiens (XIIIe siècle.

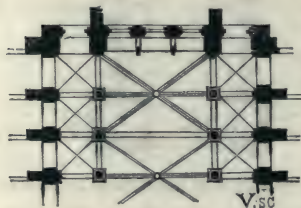


Fig. 86.— Plan de l'abside de la cathédrale de Laon.

3. — C'est aussi à cette époque que la chapelle absidale situé dans l'axe du chœur, et dédiée à la Vierge, devient plus grande et plu somptueusement décorée. Elle acquiert, dans quelques édifices de l fin du siècle, et surtout au XIVe, une dimension si considérable, qu'ell paraît être une petite église accolée à l'abside d'une plus grande.

La forme circulaire des absides fut presque toujours celle qui fu adoptée pendant la première période de l'architecture ogivale; cepen

[1] Avant l'adjonction des chapelles du XIVe siècle.

nt, dans quelques édifices, l'abside est carrée, éclairée par deux ou ›is grandes fenêtres, ce qui donne au sanctuaire cette même forme. uoique cette disposition fut plutôt commune aux églises des bourgs ı des petites villes, on la trouve à la belle cathédrale de Laon (fig. 86), l'église abbatiale de Saint-Julien, de Tours à celles de Dol et de ernouillet.

On rencontre aussi des plans d'absides polygonales ou à pans ›upés, plans qui permettaient d'élever des voûtes beaucoup plus fa- lement et d'éclairer le chœur avec de larges et hautes fenêtres avec ı sans meneaux.

La forme en croix latine, sacramentelle au moyen âge, ne fût pas ıodifiée par les architectes laïques; les transsepts, ou bras de la croix, ırent plus ou moins allongés; ils perdirent plutôt en longueur par allongement du chœur, qui prit, dans plusieurs édifices, des propor- ›ns telles que les constructeurs élevèrent un double transsept, dispo- tion que nous avons déjà reconnue à l'église abbatiale de Cluny. 'Angleterre nous en offre plusieurs exemples.

Du côté occidental, le plan des édifices du XIIIe siècle, comme ceux es églises du siècle précédent et des siècles suivants, présente des ıassifs épais destinés à soutenir les clochers de la façade principale.

La disposition générale du plan des monuments religieux du .IIIe siècle ne se modifia que fort peu dans les siècles suivants; à ›art les chapelles des bas côtés de la nef qu'on y adjoignit au .IVe et au XVe siècle, rien ne fut changé, et la forme adoptée par les ıaîtres de l'œuvre des grandes cathédrales devint, pour ainsi dire, acramentelle jusqu'à la renaissance du XVIe siècle.

4. — En adoptant le système des voûtes ogivales avec arêtiers ussi bien pour les absides que pour les voûtes hautes, les construc- ›urs du XIIIe siècle furent obligés de se servir de matériaux appa- eillés avec méthode, et de leur donner un emploi en rapport avec ›ur nature. On ne trouve plus les petites pierres taillées carrément, ›lus d'arêtes de poisson, plus d'échiquiers, mais une exécution «pure, 'ranche, apparente». Comme il fallait rejeter les pressions et les ›oussées sur des points d'appui très-résistants, les matériaux employés ›our bâtir les piles extérieures, sont solides, élevés par assises, et :hoisis parmi les pierres les plus dures, capables de porter une lourde :harge sans s'écraser. Pour les supports verticaux, tels que les co- ıonnes et colonnettes, on employait des pierres dures pouvant se dé- biter en longs morceaux, et former ainsi des cylindres plus ou moins grêles qu'on posait debout, en délit, et qui conservaient toutes leurs qualités résistantes.

Quant aux matériaux employés pour les voûtes, ils sont petits et légers, n'ayant rien à supporter; les arêtiers des arcs ogives, des formerets et des arcs-doubleaux, sont en pierres plus grandes, et taillées

suivant des épures parfaitement déterminées ; car, dans la construc tion ogivale, l'appareil est placé tel qu'il devra rester, sans aucu épannelage ; les remplissages sont en moellons légers portés sur l'os sature formée par les arêtiers.

En résumé, les architectes du XIIIe siècle soumettent leur systèn de bâtisse aux édifices qu'ils élèvent ; ils emploient la pierre appareill par assises, le gros moellon et les monolithes de pierre dure servai d'appuis inflexibles, tels que colonnettes isolées, ou cantonnant u pilier central, ou accouplées ; ils conservent à toutes les parties de leı construction leur fonction vraie, les placent dans des conditioı d'équilibre parfait, en leur laissant toute leur élasticité ; en suivaı ces principes, ils ont pu élever les gigantesques cathédrales dont noı avons parlé. Rien n'a été négligé par eux pour arriver à équilibr tous les membres de leurs bâtisses et pour rejeter toutes les poussé au dehors ; les pleins de leurs édifices furent donc réduits à des pil et des colonnes laissant entre elles des vides, qu'ils garnirent de com partiments en pierres découpées, tels qu'on en voit aux fenêtres aux magnifiques roses de nos cathédrales. Ces découpures de la pierr formant clôture à jour se maintiennent suivant les lois de la statiqu la pierre n'étant pas en dehors de la fonction vraie. — Nous verron plus tard, au siècle qui suit, les constructeurs exagérer ces dis positions, et être obligés d'employer les armatures de fer pour sou tenir les courbes nombreuses qui divisent leurs claires-voies.

5. — Examinons maintenant l'extérieur d'une église du XIIIe siècle et commençons par son entrée principale, sa façade occidentale. Rie n'égale la noble grandeur et la majesté imposante de la façade occi dentale de nos cathédrales : qu'on la contemple à Notre-Dame d Paris, à Reims, à Amiens, à Chartres, à Rouen, à Strasbourg, on trouve toujours des dispositions générales, des grandes lignes archi tecturales qui indiquent bien que ces édifices sont tous élevés ave le même principe, les mêmes idées et le même art, qu'ils sont d la même famille, pour ainsi dire.

En effet, nous distinguons dans les façades principales trois zones Dans celle du bas, sont les trois portes dont les ogives se retraitent d façon à constituer de véritables porches ; une décoration, splendid presque toujours, s'y fait remarquer : nous en parlerons bientôt Au-dessus de ces trois entrées ; règne la seconde zone ; elle est occupé par une ou plusieurs galeries, ou par de larges fenêtres et une grand rose au-dessus de la porte du milieu ; enfin, la troisième zone se com pose des tours ou clochers, couronnés souvent de flèches aiguës plu ou moins élevées, ou se terminant carrément à la naissance des pyra mides. Ces trois principales divisions se retrouvent aussi dans les plu petites églises du XIIIe siècle, mais réduites à leur plus grande sim plicité.

Étudions-les séparément d'une manière succincte, pour ne pas ortir du cadre que nous nous sommes donné. Commençons par les ortes.

6. — Au XIIIe siècle, les portes des façades, de même que celles es transsepts, sont toujours les parties les plus richement ornées des glises et surtout des grandes cathédrales. Les sculpteurs firent complé-ement disparaître sous une profusion extraordinaire de ciselures nes et délicates, non-seulement les archivoltes moulurées de la oussure des portails, mais encore les pierres du linteau et du tympan. ce sujet, il faut signaler ce fait important : c'est que les ornements t les nombreuses figures qui décorent es voussures et les archivoltes des por-ails sont sculptées chacune dans un cla-eau, et, par conséquent, n'ont besoin 'aucun soutien. Cette méthode dura pen-ant tout le XIVe siècle, et ne commença se modifier qu'au siècle suivant. Les fi-gures qui ornent les portails offrent, avec outes celles de la façade, une véritable conographie qui varie pour chaque édi-ice ; on y trouve une très-grande unité t une habileté d'exécution inconnue u XIIe siècle : la pierre semble n'op-oser aucune résistance aux sculpteurs, t se façonne comme de l'argile. C'est ussi à partir du XIIIe siècle que la orte principale est divisée en deux aies par un pilier ou trumeau qui se onserva jusqu'à la renaissance. Sur e pilier est presque toujours placé le Christ tenant l'Evangile et bénissant, tel qu'on le voit à Paris, à Amiens, à Char-tres, à Reims.

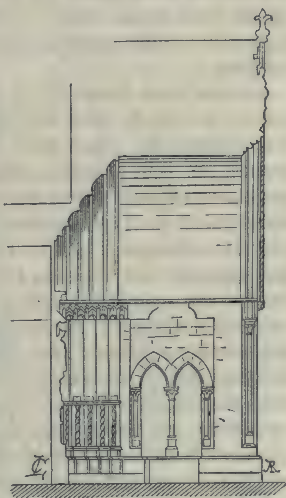


Fig. 87. — Coupe du porche de la cathédrale de Laon.

7. — Quelquefois les portes furent précédées d'un porche plus ou moins saillant, surmonté de pignons triangulaires et de clochetons (fig. 87). Ces porches sont décorés avec un luxe inouï de sculptures d'ornements et de figures. Le moyen âge ne nous a rien légué de plus magnifique en ce genre que le portail du transsept nord de la cathé-drale de Chartres. Aucune description ne peut donner une idée exacte de ce merveilleux travail, peut-être le chef-d'œuvre du genre pendant la période ogivale.

Les colonnes qui, dans les portails des églises romanes, recevaient la retombée des nombreuses moulures de l'archivolte, furent rempla-cées, presque toujours à l'époque que nous étudions, par de grandes

statues représentant des personnages de l'histoire sainte et autres « Ainsi disposées à droite et à gauche de la porte d'entrée, ces figure ont l'air des gardiens de l'église, et elles semblent même en impose au transgresseur sur l'esprit duquel leur vue dut exercer une certain action.... L'Église, en les plaçant au seuil de la basilique et sur c point incessamment fréquenté, eut vraisemblablement une intention et cette intention se devine. En ces siècles peu avancés, et où le sciences étaient si peu répandues, on sentit la nécessité d'instruire, e d'instruire le plus profondément. Or, le moyen de l'instruction pa les yeux parut très-convenable, et, dès ce moment, on le développa pa degrés, et à tel point qu'un jour toute grande église ou cathédral devint un livre où chaque fidèle trouvait, rendus par la pierre ou pa la couleur, tous les principaux faits dont se compose l'ensemble de l religion [1]. »

Ce que nous avons dit en parlant des porches romans peut se rappeler à propos de ceux de l'époque ogivale. Le vestibule de l'églis Notre-Dame de Dijon nous en offre un bel exemple. Cependant l plupart de nos grandes cathédrales ne nous montrent pas les constructions saillantes dont nous avons parlé : les porches sont formé simplement par l'ébrasement des portes, ébrasement profond à la vérité, et occasionné par la retraite des voussures et des colonnes o des supports des statues. On retrouve les mêmes dispositions au façades des transsepts, qui semblent, à partir du XIIIe siècle, avoi réclamé l'attention des architectes. On y remarque, en effet, un ordonnance rappelant plus ou moins celle de la façade et une décoration toujours riche. Dans les églises d'une importance moindre qu celle de nos cathédrales, les façades des transsepts et leurs portail rappellent les dispositions de la façade principale ; il ne faut pas y chercher la richesse de décoration, la composition élégante qu'o trouve dans les grandes églises, mais on y trouve toujours la simplicit unie à beaucoup d'harmonie.

Telle est la disposition générale de cette première zone des façade principales de nos édifices du XIIIe siècle. Examinons maintenant l seconde zone. Elle nous montre, comme il a été dit plus haut, de larges fenêtres, une grande rose et une ou plusieurs galeries.

Etudions d'abord les fenêtres, aussi bien celles des façades principales que celles des autres parties de l'édifice ogival.

8. — Rappelons-nous que la forme ogivale des fenêtres ne date pas seulement du XIIIe siècle ; nous avons vu au XIIe siècle les fenêtres des édifices de la transition avoir leurs archivoltes affectant cette courbe caractéristique. A cette époque, elles n'ont pas de caractère propre, elles sont de toutes grandeurs, et n'affectent pas la forme

[1] Gailhabaud, *l'Architecture du* V^e *au* XVIe *siècle,* Gide.

lancée que nous leur voyons au XIIIe siècle. C'est en effet pendant ette seule période que les ouvertures prennent cet allongement et ces roportions élégantes et gracieuses qui ne contribuent pas peu à doner à nos églises ogivales une hardiesse surprenante et une élévation rodigieuse. On les a comparées à un fer de lance, et les antiquaires nglais les ont appelées *fenêtres à lancettes*, dénomination qui a été énéralement adoptée, et qui a même servi à caractériser l'architecire ogivale du XIIIe siècle, dite *à lancettes* (fig. 88).

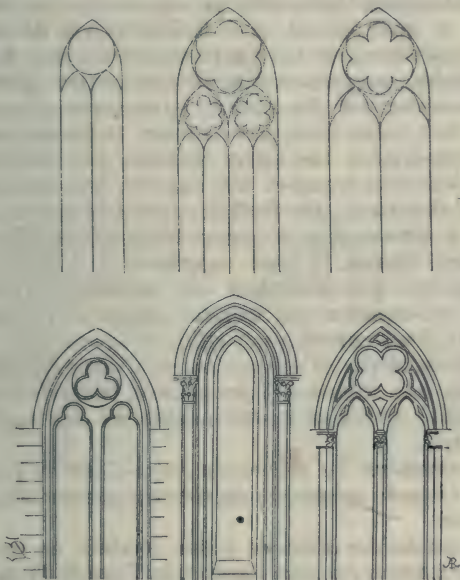


Fig. 88. — Galbes de fenêtres du XIIIe siècle.

Les plus simples fenêtres ne présentent point d'ornements, ce sont simplement des baies terminées supérieurement par une ogive ; au fur et à mesure que le principe est adopté, l'ogive se garnit d'un tore avec dents de scie, zigzags ou autres ornements, puis des voussures cannelées reposant sur des colonnettes. Ces dernières fenêtres ont un style sévère et grave, qui les distingue ; elles sont généralement employées dans les églises de petites dimensions, et alors elles sont espacées les unes des autres par un intervalle plus ou moins grand. Mais dans les édifices plus importants, on voit déjà, à la fin du

XIIe siècle, les baies s'élargir, prendre aussi plus de hauteur; et comme il fallait soutenir des vitrages, on accola les lancettes deux à deux et on les renferma dans une grande ogive; la partie comprise entre l'ogive principale et les deux plus petites, fut occupée par une ouverture circulaire, ou en forme de trèfle, de quatre-feuilles ou de rosace.

M. de Caumont a donné le nom de *lancettes géminées* à ces fenêtres, dont la pure élégance et l'harmonieuse simplicité n'ont jamais été surpassées.

Au temps de saint Louis, l'élargissement des fenêtres devint plus considérable; on les divisa alors par des meneaux ou barreaux de pierre, qui se multiplièrent, pour faciliter la pose des vitraux dont l'usage était partout admis. Les baies renfermèrent alors deux grandes ogives géminées, comprenant chacune deux autres ogives géminées aussi, et nécessairement plus petites. Au-dessus de chaque ogive, se trouve une rose contre-lobée plus ou moins richement et formée de moulures cylindriques. Les ogives géminées sont soutenues par des colonnettes isolées ou groupées, très-élancées, très-minces, couronnées par des chapiteaux. Des feuillages garnissent souvent l'archivolte principale, et souvent aussi un pignon triangulaire orné de moulures et de crochets termine la partie supérieure de la fenêtre. Insistons sur le caractère que présentent ces divisions des fenêtres au XIIIe siècle. Les meneaux sont toujours simples et peu contournés; on n'y trouve d'autres formes que celles de l'ogive pure et quelques combinaisons du cercle. N'oublions pas cette distinction des fenêtres du XIIIe siècle avec celles des siècles suivants, où les divisions se multiplient à l'infini et arrivent aux découpures les plus capricieuses et les plus bizarres.

On peut considérer les fenêtres de Notre-Dame de Paris et celles de la sainte Chapelle comme des spécimens remarquables de fenêtres du XIIIe siècle.

Dans les façades des églises de petites localités, on rencontre fort souvent trois fenêtres lancettes rapprochées l'une de l'autre, et éclairant la nef ou les transsepts; dans ce cas, celle du milieu est toujours plus élevée que les deux autres. On observe cette disposition à Chartres, à Saint-Denis. — Les églises à abside carrée sont ordinairement éclairées par trois fenêtres ainsi disposées.

Il est évident que les fenêtres telles que nous venons de les décrire, présentent ces caractères, quelle que soit la place qu'elles occupent dans les édifices; observons seulement que les fenêtres qui éclairent la partie supérieure des grandes nefs, et qu'on appelle, d'après les archéologues anglais, *clerestory*, sont toujours plus simples que celles des parties inférieures: on peut voir cette disposition à Notre-Dame de Paris.

9. — Des fenêtres passons aux *roses*, dont nous avons vu déjà le éveloppement commencer à la fin du XIIe siècle. Elles sont percées rdinairement au-dessus du portail central de la façade occidentale ou u-dessus de celui des transsepts. Au commencement du XIIIe siècle, lles conservent l'aspect de celles du siècle précédent, c'est-à-dire u'elles sont découpées simplement de contre-lobes ; dans les premières nnées de la période qui nous occupe, elles prennent de la grandeur t de la hardiesse par l'adjonction de colonnettes qui reçoivent des rcades cintrées ou tréflées, et qui sont disposées au dedans de la cir-onférence comme les rayons d'une roue. Ces colonnettes possèdent les chapiteaux et des bases, comme celles qui sont employées dans es autres parties de l'édifice.

Quelquefois, comme à Notre-Dame de Paris, les roses présentent lusieurs séries concentriques de trèfles, de quatre-feuilles, de ro-aces, venant s'attacher aux colonnettes et les divisant ainsi en plu-ieurs étages (fig. 89).

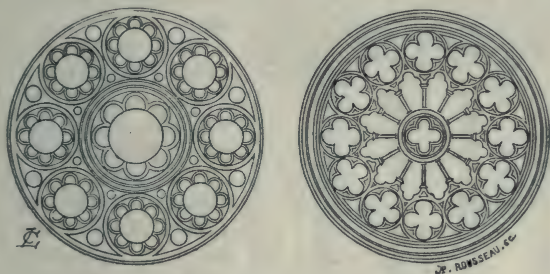


Fig. 89. — Roses du XIIIe siècle.

En général, le XIIIe siècle ne nous présente pas ces grandes roses découpées à l'infini, telles qu'on les rencontre dans les deux siècles suivants ; elles conservent, au contraire, la simplicité que nous avons signalée dans les fenêtres, et leurs harmonieuses proportions. On peut se rendre compte de l'effet que produisent intérieurement ces roses avec leurs vitraux brillants, par celles que nous pouvons admirer dans nos grandes églises.

10. — A l'extérieur des grands édifices de l'époque ogivale, comme du reste à l'intérieur, on trouve des galeries à jour, comme on en voit à quelques églises romanes. Ces galeries se composent de longues et minces colonnettes supportant des lancettes simples ou trilobées, quelquefois géminées (fig. 90). La richesse de ces grandes arcatures

est plus grande sur les façades occidentales et sur celles des transsept: que partout ailleurs. On en peut juger par les deux belles galeric que présente la façade de Notre-Dame de Paris. Celle inférieure, ap pelée *galerie des rois*, nous offre un exemple d'arcs trilobés, garni de billettes à l'archivolte et surmontés de bastilles, s'appuyant sur d légères colonnettes coiffées d'excellents chapiteaux à crochets ; der rière cette galerie règne un passage couvert. Celle supérieure, situé à la base des deux tours, nous présente une suite d'ogives élégante portées sur un faisceau de colonnettes, divisées par deux arcs trilobé s'appuyant sur une colonnette grêle qui tient le milieu de chaqu lancette principale ; des à-jou formant trèfles complèten cette légère galerie dont l hardiesse surprend le spectateur.

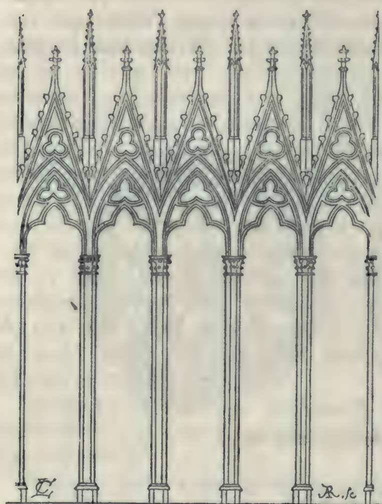


Fig. 90. — Galerie des rois à la cathédrale de Reims.

11. — Au-dessus de cett deuxième zone des façade: principales, s'élèvent les tour: ou clochers.

Nous avons vu, dans l'étude que nous avons faite de: tours romanes, que jusqu'à l'époque de la constructior des grandes cathédrales, le: clochers sont généralemen des monuments annexés au églises, et s'éloignant souven par leur style de celui de: monuments auxquels ils appartiennent. C'était un édifice élevé surtout en vue d'une rivalité de ville à ville, ou de monastère à monastère, et qui, en excitant l'admiration des étrangers, flattait la vanité des populations qui les élevaient.

Mais quand l'esprit communal se fut développé, quand l'esprit commercial et industriel des cités affranchies eut pris de l'essor, le clocher acquit une véritable importance. Les villes, les évêques, voulurent montrer, ceux-ci leur prépondérance, celles-là leurs franchises, et témoigner par un signe visible de la grandeur et de la richesse de leur cité. Aussi le clocher devint-il le monument de toute la population, le monument municipal.

Au XIIIe siècle, dans le royaume de France, les clochers isolés ne se bâtissent plus ; ils sont toujours élevés aux façades des églises, « par-

cipent à leur composition générale, et ne deviennent réellement clochers qu'au-dessus du niveau des collatéraux et des murs des nefs » : ils sont ceux de nos grandes cathédrales, Paris, Laon, Reims, Chartres, etc. Cependant les contre-forts dont ils sont flanqués montent de fond et déterminent sur la façade quatre saillies plus ou moins prononcées, se retraitant aux grandes divisions horizontales et quelquefois ornées de clochetons, de statues ou autres motifs d'ornementation. Ces quatre contre-forts divisent la façade en trois portions verticales ; celle du milieu contient le portail principal et la grande rose, et les deux autres, les deux portails qui donnent entrée directe dans les bas côtés, et les grandes ogives géminées qui les éclairent.

Les clochers de l'époque ogivale primaire présentent la même ordonnance générale que celle des clochers de la période romane. Ils montent de fond et conservent la forme quadrangulaire jusqu'à la galerie qui termine la deuxième zone que nous avons indiquée. A partir de ce point, où ils se détachent complétement de la masse de la façade, ils s'élèvent généralement sous la forme carrée et sont surmontés d'une pyramide ou flèche octogonale ; jusqu'à la base de cette flèche, la masse du clocher est flanquée de contre-forts aux angles, et ses faces sont percées d'un ou de plusieurs étages de fenêtres ogivales.

Ainsi qu'on vient de le voir, le clocher passe du plan rectangulaire à celui de l'octogone ; il résulte de cette disposition quatre espaces triangulaires entre les quatre angles de la tour et la base de la flèche, sur lesquels s'élèvent quatre clochetons plus ou moins élancés sur les colonnettes qui les portent. Les faces de la flèche sont quelquefois percées de fenêtres à pinacles, comme on le voit au clocher de Senlis ; mais le plus souvent, ces fenêtres ne se présentent que sur quatre faces, celles qui correspondent aux quatre faces de la tour. Quelques clochers ont deux étages de clochetons, et alors le plan octogonal se montre dès le second étage. Les clochetons ne sont évidemment élevés dans ce genre de tours que pour servir de transition entre la base carrée et la portion octogonale qui est surmontée de la flèche.

Ces clochers du XIIIe siècle nous prouvent tout le soin que déploient les architectes pour appeler l'attention sur ces monuments ; ils recherchent les effets surprenants, les silhouettes découpées, élégantes, et souvent en employant des moyens compliqués. Mais ils comprennent que les combinaisons les plus simples « sont les plus propres à donner l'idée de la grandeur », et nous les voyons élever une grande quantité de clochers exécutés avec un grand soin, un profond sentiment de l'harmonie générale des lignes et de l'effet pittoresque. C'est surtout dans l'érection des flèches que les constructeurs de la fin du XIIe et du XIIIe siècle déployèrent leurs connaissances « des lois de la stabilité et de l'équilibre, des matériaux et de l'effet des agents atmosphériques sur leur surface ». Jusqu'alors les clochers

se terminaient par des pyramides de pierre, sans lien architectoniqu avec la masse de l'édifice ; mais déjà dans la dernière moitié (XIIe siècle, ils font une étude approfondie de ces flèches creuses ; augmentent leur élévation et, par suite, leur acuité ; leur donnen comme nous l'avons dit, la forme octogonale, et les percent de lu carnes, les garnissent d'arêtiers saillants et d'imbrications ou d'écaille Le plus bel exemple que nous puissions citer de cette époque, est flèche du clocher vieux de la cathédrale de Chartres (terminé en 1145 la plus grande que nous ayons en France, et qui peut passer pour u œuvre des plus remarquables. Nous citerons encore la tour Sain Romain à la cathédrale de Rouen.

Une difficulté que les architectes du XIIIe siècle ont résolue av un grand bonheur, c'est, comme je l'ai dit plus haut, le passag de la tour carrée à la forme octogonale de la flèche ; ils ont su ame ner l'œil par une transition habile de la base au sommet et ont surto étudié la silhouette de ces édifices, le jeu de la lumière et des om bres, des effets de perspective, de manière à produire une vive im pression.

Pendant cette belle période architecturale qui signale le règne d saint Louis, les flèches de pierre deviennent plus légères, plus élé gantes ; les pinacles sont plus élancés, les lucarnes montrent mieux l vide, et la sécheresse des arêtiers est diminuée par une série de cro chets saillants qui donnent à la flèche un profil dentelé caractéristique Un des beaux exemples de tour complète datant de cette époque, es le clocher de Senlis ; la flèche de Saint-Denis, dont la destructio forcée est si regrettable, nous offrait un modèle de ces hautes pyra mides qui semblent se perdre dans le ciel, et donne une idée du géni des architectes du XIIIe siècle. A la fin de la période de transition, le flèches prennent déjà des proportions considérables relativement au tours carrées qui les supportent. Dans beaucoup d'églises, elles son plus élevées que les tours ; mais cette exagération cessa aux époque suivantes, et nous voyons la flèche de Strasbourg, par exemple, êtr bâtie dans les proportions contraires.

Beaucoup de clochers de nos grands édifices religieux n'ont pu être achevés, il leur manque la flèche ; dans ce cas, ils sont terminés par un toit plus ou moins élevé en charpente, ou par une plate-forme. Citons Notre-Dame de Paris, la cathédrale de Laon, celle de Reims, sur les façades desquelles on regrette de ne pas voir les flèches aiguës s'élancer dans les airs et compléter le bel ensemble qu'elles pré- sentent.

Terminons en rappelant que c'est dans l'Ile-de-France, dans le do- maine royal, que sont nées ces flèches qui surmontent les clochers de nos cathédrales ; qu'elles ne deviennent de véritables monuments que sous l'influence de l'esprit sécularisateur des écoles laïques, et qu'elles

urent signaler au loin la puissance des communes affranchies. De Ile-de-France, l'exemple se propagea au dehors : l'Allemagne, l'Anleterre en élevèrent un grand nombre pendant le XIIIe siècle et les uivants.

Nous avons vu, pendant la période romane, qu'on éleva un clocher la rencontre des transsepts et de la nef, et que, dans beaucoup l'églises, il y eut ainsi trois tours. Mais, au XIIIe siècle, on commença flanquer les façades des transsepts de clochers isolés sur trois faces t qui devaient présenter le même aspect que ceux de la façade prinipale. Malheureusement, ces constructions ne furent jamais terminées; es cathédrales de Reims et de Chartres nous les montrent élevées jusqu'à la hauteur du toit de la nef.

12. — Quant aux clochers centraux des églises romanes, ils furent souvent remplacés, pendant la période ogivale, par des flèches construites en bois et couvertes d'ardoise et de plomb. Notre-Dame de Paris possédait une flèche en charpente élevée au commencement du XIIIe siècle, qui subsista jusqu'en 1811, et qui fut reconstruite il y a quelques années par notre habile et savant architecte M. Viollet-le-Duc. On en voit une à la sainte Chapelle de Paris, qui datait du XVe siècle et qui fut réédifiée par M. Lassus. C'est une des plus belles flèches en charpenterie qu'on puisse citer. Il ne reste que fort peu de ces constructions en charpentes. Après les deux exemples que nous venons de nommer, nous indiquerons la flèche de l'église d'Orbais (Marne) recouverte d'ardoise; celle de l'église d'Eu, revêtue de plomb dans sa partie supérieure et d'ardoise à sa base; celle d'Evreux, élevée sur la tour centrale qui surmonte la croisée; enfin la flèche remarquable de la cathédrale d'Amiens, rivale de celle de Notre-Dame de Paris.

Ces constructions en bois montrent bien le goût et la science pratique des maîtres de l'œuvre, et nous allons bientôt voir, en parlant de la couverture des édifices à ogives, qu'ils savaient aussi bien construire en bois qu'en pierre. Au moyen âge, en effet, l'art du charpentier était arrivé à un tel développement, que les perfectionnements modernes y ont peu ajouté.

13. — Nous venons de passer en revue les parties principales de la façade occidentale de nos édifices religieux du XIIIe siècle; passons maintenant aux *faces latérales*, qui présentent un aspect remarquable; on en peut juger par celles de la cathédrale de Paris, qui peuvent nous servir de modèles et de guides. Examinons une de ces façades latérales de Notre-Dame, celle du midi qui longe la Seine : nous y remarquons trois étages bien marqués, se retraitant les uns sur les autres; au rez-de-chaussée, les chapelles éclairées par de larges baies ogivales à meneaux, chapelles qui datent du XIVe siècle; au premier étage, les galeries des bas côtés, qui reçoivent du jour par des fenêtres

ogivales, celles du triforium, aussi divisées par des meneaux ; enfin au-dessus, les fenêtres qui éclairent la grande nef.

Ces trois grandes divisions horizontales sont coupées perpendicu lairement par des contre-forts et des arcs-boutants d'une grande har diesse, et qui forment un système d'appuis solides soutenant les voûte de la nef et reportant les pressions au dehors. — Les transsepts par tagent ces faces latérales en deux portions inégales, et montrent leur façades particulières qui participent ordinairement de l'ordonnance de la décoration de la façad occidentale. Ce qui caracté rise davantage les côtés laté raux de nos grandes cathé drales, c'est la présence de arcs-boutants dont l'effet pit toresque est incontestable et qui ont donné lieu à d graves discussions.



Fig. 91. — Arcs-boutants et contre-forts du XIIIe siècle.

14. — Nous avons montr combien les constructeurs du XIIe siècle avaient été préoc cupés de la recherche de moyens de diminuer l masse des matériaux, san sortir des conditions de sta bilité et d'équilibre, en ré duisant toutes les poussée à des charges verticales, ve nant se résoudre sur de contre-forts extérieurs. A la fin du XIIIe siècle déjà, les architectes ont développé ce système de renvoyer tous les efforts supérieurs au dehors, et nous les voyons adopter franchement l'*arc-boutant extérieur*, surtout dans le nord de la France. L'arc-boutant simple ou double appuie sa tête sur les murs de la nef, au droit des poussées de ses grands arcs, et reporte toutes ses pressions sur les contreforts épais en maçonnerie, véritables culées qui ont été décorées avec habileté, afin d'en cacher la massive épaisseur. Les arcs-boutants qui sont ainsi projetés en l'air en passent au-dessus des collatéraux, étaient inconnus au XIIe siècle, ou du moins nous avons montré qu'à cette époque les arcs qui recevaient la poussée des voûtes hautes étaient cachés sous la toiture des bas côtés, et par conséquent n'é-

ient pas apparents au dehors. Pendant la période de transition et ı XIIIe siècle, ils deviennent des arcs aériens dont la courbe est un ·c de cercle d'un grand rayon. On peut se rendre compte de ce stème à Notre-Dame de Paris, dont les immenses arcs-boutants ›nt pleins de hardiesse et de légèreté (fig. 91).

Dans les grandes églises qui possèdent des collatéraux doubles, les rcs-boutants sont à deux volées, c'est-à-dire qu'ils ont un point 'appui intermédiaire recevant une partie de la poussée et permet- ınt ainsi de diminuer la masse des contre-forts extérieurs. Quand les efs et les chœurs avaient une grande élévation, les architectes ne raignaient pas de placer deux étages d'arcs-boutants, comme on eut le voir au chœur de Beauvais et à la cathédrale de Cologne. Les ontre-forts avaient alors une grande hauteur, et, comme les arcs taient à double volée, leur épaisseur se trouvait diminuée. Cepen- lant, comme il fallait conserver leur stabilité, les constructeurs hargèrent leurs têtes de clochetons, de pinacles pyramidaux, qui levinrent une décoration; ils ornèrent aussi les faces de ces contre- orts par des niches ou des arcades aveugles qui leur donnèrent de la égèreté sans retirer rien de leur solidité.

Jusqu'au milieu du XIIIe siècle, les eaux pluviales étaient rarement ·ejetées loin des murs de l'édifice; elles tombaient directement du armier de la corniche. A cette époque, on reconnut les inconvénients le ce système, et, comme les arcs-boutants montaient jusqu'en haut des murs de la nef, on eut l'idée de s'en servir comme autant d'aque- ducs pour mener les eaux pluviales en dehors du périmètre de l'église. A cet effet, les eaux étaient reçues dans le chéneau de pierre des grands combles, passaient à travers les têtes des contre-forts, coulaient dans des rigoles pratiquées dans l'épaisseur des arcs, et ensuite étaient rejetées au delà des murs par des tuyaux de pierre faisant une grande saillie, et qu'on appelle *gargouilles*. Ces gargouilles sont façonnées en forme de monstres bizarres, plus ou moins contournés, à la gueule béante, et semblent péniblement accrochés aux angles des murailles et des contre-forts.

Mais les architectes s'aperçurent bientôt que ces conduites d'eaux, creusées directement sur la tête des arcs-boutants, occasionnaient des infiltrations qui pouvaient amener la ruine des arcs et causer de graves désordres dans la construction ; ils prirent alors le parti de faire porter à l'arc-boutant une arcature légère qui supportait la con- duite de pierre ; ils évitèrent, au moyen de ce véritable aqueduc, l'infiltration des eaux dans les arcs-boutants. La cathédrale d'Amiens, l'église d'Eu et beaucoup d'édifices des siècles suivants, nous offrent de ces arcs ajourés jetés hardiment au-dessus des collatéraux.

Les arcs-boutants, avec leurs contre-forts, entourent les églises ogi- vales d'une ceinture d'arcades pleines de hardiesse, de clochetons,

qui, en contournant l'abside, produisent les effets les plus remarquabl de perspective « par le rapprochement de tous les éléments de co struction en raison de la courbure du sanctuaire ». Il faut examin nos belles églises du XIIIe siècle pour se rendre compte de ces effets.

Ce système d'arcs-boutants si nombreux et si importants dans construction des édifices du moyen âge a été l'objet des attaques d détracteurs du style ogival; ils l'ont considéré comme une impe fection, et n'ont vu dans les arcs-boutants que des étais dont on n pas osé dégager l'édifice; poussant plus loin leur critique, ils ont n qu'il y eût au moyen âge un système de construction; que tous l monuments élevés à cette époque ne donnaient que l'idée de la co fusion, de l'ignorance et du désordre.

Si l'analyse, succincte il est vrai, des principes architectoniques qu nous donnons ne prouvait pas tout le contraire, nous en appellerior aux études et aux œuvres des maîtres les plus autorisés, les de Cau mont, les Vitet, les Viollet-le-Duc, qui ont prouvé et prouvent chaqu jour que l'architecture ogivale « possède un système de proportions un système de construction, un système d'ornementation; systèm qui lui sont propres, qui constituent son originalité et qui la renden profondément distincte non-seulement de l'architecture antique, mai de tous les modes de bâtir employés successivement à d'autres époque du moyen âge [1]. »

15. — Il nous reste, pour terminer l'examen rapide des partie principales de l'extérieur d'un édifice du XIIIe siècle, à parler des cou ronnements et de la couverture.

L'époque romane nous a montré des entablements composés ave des consoles ornées ou des figures; au XIIIe siècle, les consoles moulu rées ou ornées sont reliées par des arcatures ogivales ou trilobées qu courent tout autour de l'édifice. Le plus souvent, l'entablement s compose de moulures formant corniches, et ces moulures sont garnies de larges feuilles à crochets, profondément découpées, et donnant des ombres bien tranchées, comme on peut le voir à la cathédrale de Paris.

Mais dans la première moitié du XIIIe siècle, quand des chéneaux facilitèrent l'écoulement des eaux pluviales, on en profita pour établir un moyen de circuler dans les parties hautes de l'édifice; et comme ces passages étroits présentaient des dangers, on éleva des rampes de pierre, qu'on allégit en les évidant, et qui devinrent alors de véritables *balustrades*. Cette garniture des corniches devint dans la suite le couronnement nécessaire des églises ogivales. Tous les murs, tous les étages furent surmontés de balustrades. Ainsi, dans nos grandes cathédrales, on en trouve trois étages : au-dessus des fenêtres des cha-

[1] L. Vitet, *Notre-Dame de Noyon*.

·lles, au-dessus, de celles des bas côtés et au sommet des murs de la ·f, à la chute des grands combles.

16. — Les constructeurs du XIIIe siècle, qui cherchaient à donner · la légèreté à tous les membres de leurs édifices, trouvèrent dans la ·mposition des balustrades un champ qu'ils exploitèrent avec un ·rand bonheur. Ils leur donnèrent en effet des formes excessivement ·ariées, une construction et une décoration qui sont en rapport avec la ·ature des matériaux mis en œuvre. On peut en juger par la balus·ade qui est placée au-dessus de la galerie des rois et par celle qui ·ermine les tours de Notre-Dame ·e Paris; ces deux exemples nous ·résentent deux modèles de balus·rades très-différentes de composi·ion.

En général, les balustrades du ·IIIe siècle (fig. 92), qui font partie ·le la corniche, et qui ajoutent à la ·ichesse du couronnement, sont ·omposées de petites colonnettes ·avec chapiteaux portant une archi·rave plus ou moins moulurée, ou ·bien cette architrave porte sur une ·suite de petites ogives ou d'arcs tri·obés dont la retombée est reçue par ·es chapiteaux des colonnettes.

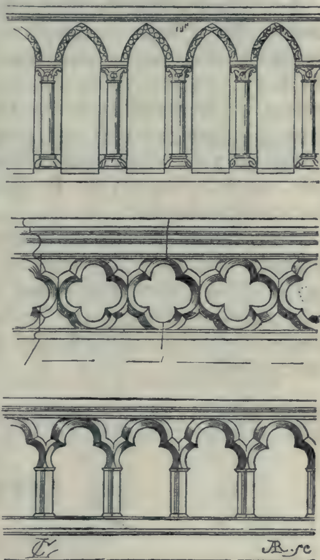


Fig. 92. — Balustrades du XIIIe siècle.

Souvent celles-ci sont remplacées ·par des montants grêles sans chapiteaux supportant également l'arcature ogivale ou tréflée. Quelquefois, entre ces arcs, on voit des à-jour en forme de trèfles ou de quatre-feuilles.

A la fin du XIIIe siècle, les architectes abandonnent presque généralement les balustrades à colonnettes, et les remplacent par une suite de trèfles, de quatre-feuilles, de triangles ou de carrés posés sur l'angle, avec des ogives aux quatre pointes. Nos églises, nos cathédrales du XIIIe siècle nous offrent des exemples variés de balustrades dont l'ornementation est souvent riche et se mêle à celle des clochetons, des pinacles des contre-forts. Nous les retrouverons bientôt à l'intérieur des édifices, où nous les verrons prendre une grande importance dans l'ensemble de la décoration.

17. — Nous avons vu que les architectes romans avaient cherché à préserver leurs voûtes hautes en berceau des effets des eaux pluviales,

des infiltrations et de l'humidité, en les couvrant de dalles ou de tuiles, et qu'ils avaient bien vite renoncé à ce système pour élever une toiture de charpente ; mais ils avaient dû faire de nombreux essais avant d'arriver à une solution satisfaisante. Il était donné aux architectes du XIIIe siècle d'apport aux charpentes de combles des perfectionnements qui les rendissent solides sans trop charger les murs gouttereots qui les portent. Déjà, à la fin du XIIe siècle, les architectes avaient fait faire un grand pas à l'art du charpentier, art que les progrès du XIIIe siècle et de ceux qui suivirent complétèrent de telle façon, que de nos jours les perfectionnements y ajoutent peu.

Les combles de nos églises, grandes et petites, présentent une grande acuité, due à la forme aiguë des maîtresses voûtes, et aussi à la nécessité de faire couler rapidement les eaux dans un pays où il pleut les deux tiers de l'année. Ces combles sont couverts par des lames de cuivre ou de plomb, par des tuiles ou par des ardoises, et ont leur faîte couronné par une *crête* continue de terre cuite ou de métal. Les crêtes du XIIIe siècle sont de véritables ornements qui terminent le toit, en lui donnant de la légèreté et une silhouette moins sèche qu'une ligne droite.

Nous venons de passer en revue les caractères architectoniques que présente l'extérieur des édifices religieux de la belle époque de l'art ogival; il nous reste à examiner ceux de l'intérieur, et à montrer que les maîtres de l'œuvre ont déployé toute leur habileté et toutes les ressources de leur génie fécond et subtil pour rendre l'intérieur digne de l'extérieur.

LIVRE VIII

FRANCE FÉODALE

L'architecture ogivale au XIIIe siècle. — Caractères architectoniques. — Intérieur.

1. — Entrons dans la cathédrale ogivale, et examinons les principaux caractères qu'elle nous présente et le système d'ornementation qui y est adopté.

L'intérieur de nos églises du XIIIe siècle ne montre pas de différences avec celui des édifices religieux de l'époque romane, au moins dans les grandes lignes architecturales. On y trouve toujours une nef

principale déterminée par les piliers qui supportent les formerets, et par suite les voûtes hautes, et des collatéraux ou bas côtés, quelquefois doublés, comme on le voit à Notre-Dame de Paris.

La nef est toujours divisée en *través* plus ou moins nombreuses, suivant sa longueur ; à son extrémité orientale se trouvent les trans-

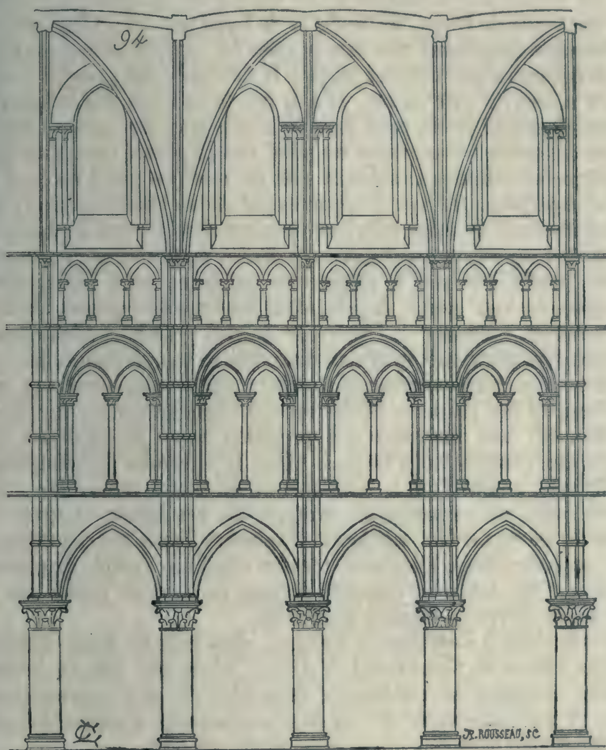


Fig. 93. — Travées de la cathédrale de Meaux (XIIIe siècle).

septs, et au delà des transsepts, le chœur se développe en demi-cercle, en polygone ou en plan simple autour du sanctuaire ; on reconnaît dans les travées du chœur la même ordonnance que celle de la nef. Ainsi, les dispositions principales de l'intérieur des édifices romans se sont conservées dans les églises ogivales.

2. — Chaque travée ayant la même ordonnance, étudions-en

une et examinons de quels éléments elle se compose au XIIIe siècle.

Les piles qui limitent chaque travée présentent deux dispositions principales. Dans les premières années du XIIIe siècle, elles sont comprises entre deux colonnes cylindriques, épaisses et assez courtes, coiffées de chapiteaux à large tailloir polygonal qui supporte les retombées des formerets : la cathédrale de Paris nous en offre un exemple, ainsi que celles de Dijon, de Senlis et de Laon (fig. 93). C'est aussi sur le tailloir des chapiteaux que sont portées les longues *colonnettes* réunies en faisceaux qui montent jusqu'à la naissance des grandes voûtes. Dans le milieu du XIIIe siècle, et à la fin, le faisceau des colonnettes s'élance d'un seul jet du pavé jusqu'à la naissance des voûtes; dans ce cas, ces colonnettes cantonnent un pilier central, carré ou cylindrique, et quelquefois elliptique; souvent elles ne montent pas d'un seul jet, elles se superposent et ne sont séparées par aucun entablement; ce sont les chapiteaux d'un étage inférieur recevant directement les bases des colonnettes supérieures qui servent à diviser les faisceaux en plusieurs ordres. Quelle que soit la disposition employée pour ces appuis de nos églises du XIIIe siècle, ils présentent toujours une grande légèreté, et concourent à donner à l'intérieur de nos grandes cathédrales un ensemble harmonieux et imposant dont rien ne saurait donner une idée complète. Les commencements du XIIIe siècle nous montrent aussi dans l'emploi des colonnes isolées recevant les retombées des voûtes, une ténuité, une maigreur qui prouvent toute la hardiesse et la science des constructeurs laïques. Ainsi, le réfectoire de Saint-Martin des Champs, aujourd'hui la bibliothèque du Conservatoire des arts et métiers, offre un remarquable exemple de ces hautes et grêles colonnes de pierre portant sur leurs chapiteaux évasés les retombées de deux rangs de voûtes. Elles nous donnent aussi un exemple de colonnes annelées, c'est-à-dire de colonnes divisées en sections égales par des anneaux de pierre ou bagues moulurées.

On voit dans la cathédrale d'Auxerre, dans celle de Saint-Quentin, dans les églises de Saint-Remi, à Reims, et de Dol (Ille-et-Vilaine), d'autres exemples de colonnettes détachées, le plus souvent monolithes, et qui soutiennent des arceaux de chapelles absidales avec une légèreté et une hardiesse qui étonnent l'observateur.

3. — Les piliers cylindriques, comme les piles en faisceaux, reposent au XIIIe siècle sur des *bases* que les architectes modifièrent en raison de la forme des piles de la nef. Pendant le règne du plein cintre, la base repose sur un socle carré dont peu à peu on abattit les angles pour opérer la transition entre le plan quadrangulaire et la forme cylindrique; nous avons vu même que cette transition fut ménagée en plaçant des *griffes* pour remplir les angles saillants du socle. Mais, à l'époque ogivale primaire, les architectes arrivèrent à adopter le plan octogonal pour les socles, et à les faire déborder par le dernier

tore de la base. Telles sont les bases de beaucoup d'édifices du temps. Cette conformation, beaucoup plus rationnelle, quant à la circulation dans les églises, eut pour résultat de faire disparaître les griffes qu'il faut plutôt considérer comme appartenant à la période romane et à celle de la transition.

Les bases des colonnes accouplées donnent par leur réunion une seule et unique base dont le socle et les moulures sont continus ; les architectes cherchèrent ainsi à donner de l'unité à ce membre important de leur architecture. Les profils, profondément découpés, saillants, conservèrent leur composition presque partout ; les socles furent quelquefois élevés et formés de deux parties avec un ressaut, mais cette hauteur ne dépassa jamais la proportion humaine ; car, dit M. Viollet-le-Duc, « la hauteur de la base est le véritable *module* de l'architecture ogivale ; c'est le point de comparaison, l'échelle ; c'est comme une ligne de niveau tracée au pied de l'édifice, qui rappelle partout la stature humaine. » Cette règle simple et logique se perpétua au siècle suivant, et se perdit au XVe siècle.

4. — Les chapiteaux, au XIIIe siècle, sont toujours des membres actifs de la construction des édifices, ainsi que l'avaient compris les architectes romans et ceux de la transition. Quand le système ogival fut définitivement admis, les constructeurs, avec leur esprit logique, firent remplir aux tailloirs des chapiteaux un rôle important, en leur faisant porter les naissances des arcs ogives, des formerets, des colonnettes recevant la chute des voûtes hautes, et souvent même des arceaux des bas côtés. Le tailloir dut donc s'élargir, et pour présenter une plus grande surface, les architectes lui donnèrent des appendices soutenus par des ornements du chapiteau, et arrivèrent, vers le milieu du XIIIe siècle, à lui donner la forme octogonale. Cette forme, admise peu à peu comme conséquence du rôle actif du tailloir, eut pour résultat d'évaser la corbeille du chapiteau, surtout pour les colonnes isolées ; pour les colonnes accouplées des piliers, il n'y eut d'abord qu'un seul tailloir pour tous les chapiteaux, qui fut découpé d'après la quantité et la forme des sommiers des arcs qu'il devait porter.

Quelquefois le tailloir est circulaire, surtout aux chapiteaux des colonnettes des fenêtres ; parfois aussi il manque complétement, et souvent il prend une hauteur qui égale presque celle du chapiteau entier.

Mais cet agrandissement du tailloir et sa forme octogonale eurent une influence sur la décoration de la corbeille. Les architectes comprirent la nécessité de soutenir les angles du tailloir, et ils profitèrent des feuillages qui entourent le chapiteau pour s'en servir comme de soutien. A la fin du XIIe siècle, cette décoration se sent encore des traditions romanes ; mais de nouveaux éléments ne tardent pas à entrer dans l'ornementation générale des édifices, comme nous le montre-

rons bientôt. A partir de ce moment, les chapiteaux déploient une décoration végétale des plus brillantes ; on voit apparaître les feuilles dont la tête se recourbe fortement, et constituent ce qu'on appelle des *crochets* qui garnissent le dessous des angles du tailloir et lui servent de soutien. Ces crochets, refouillés avec délicatesse, débordent quelquefois les bords du tailloir, tout en conservant, dans leur allure libre, un aspect monumental. On en rencontre souvent plusieurs rangées autour de la corbeille ; c'est même là un des traits caractéristiques du style ogival primaire. On peut voir de ces magnifiques chapiteaux, pleins de souplesse et de force, rendant bien compte de leurs fonctions, dans toutes nos églises ogivales (fig. 94).

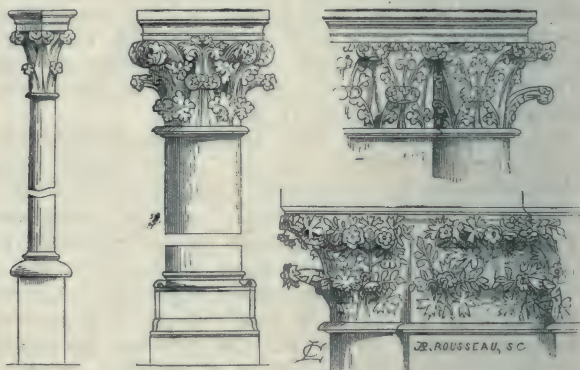


Fig. 94. — Chapiteaux du XIIIe siècle (cathédrale de Reims).

Quand l'élément végétal fut le seul admis, les chapiteaux se couvrirent d'une véritable végétation, dans laquelle on reconnaît les feuilles de nos arbres et arbustes, érable, figuier, poirier, hêtre, chêne, houx, lierre, vigne, etc. L'exécution, habile entre toutes, s'approcha de plus en plus de l'imitation de la nature ; elle fit des chapiteaux de la fin du XIIIe siècle autant d'œuvres remarquables, où la pierre, refouillée avec finesse, rivalise en quelque sorte avec le bois et présente une véritable corbeille de feuillages, de bourgeons, de fleurs et de fruits. — Mais cette recherche outrée fit perdre à l'ornementation des chapiteaux le caractère monumental qu'on lui voit dans la première moitié du XIIIe siècle ; déjà, à la fin de cette époque, l'oubli des règles apporte la confusion ; le XIVe siècle tombant dans l'excès, les chapiteaux perdirent tout à fait de leur importance.

5. — Les arcades des bas côtés, de forme ogivale, ont leurs archi-

voûtes ornées de moulures dont nous étudierons le caractère en parlant de l'ornementation.

Au-dessus de ces arcs formerets, règne un premier étage plus ou moins élevé, qui contient une tribune pour les fidèles ou simplement un étroit passage. La tribune se trouve située au-dessus des bas côtés, comme on peut le voir à Notre-Dame de Paris, à la cathédrale de Laon ; elle s'indique sur la nef par une galerie à jour qui constitue le *triforium* de nos églises du moyen âge. Cette galerie présente les mêmes caractères que celles de l'extérieur, c'est-à-dire qu'elle se compose d'ogives simples, trilobées ou tréflées, portées sur des colonnettes avec chapiteaux. Quand cette galerie se réduit à un passage, le triforium n'en existe pas moins avec des arcades plus ou moins découpées. L'église de Saint-Denis, la cathédrale de Reims, etc., nous en offrent des exemples. Dans quelques édifices, on rencontre deux de ces galeries superposées qui forment double triforium : Noyon et Montier en Der sont dans ce cas.

Ordinairement, les galeries ne règnent que dans la nef; cependant, quelquefois, elles tournent autour des transsepts et gagnent le chœur; mais les arcades du triforium se continuent dans tout le pourtour des églises et complètent ainsi l'ordonnance générale.

Il arrive souvent que les galeries et les passages n'existant pas, le triforium n'en est pas moins figuré, et forme une série d'arcatures aveugles, véritable décoration qui prend dans le chœur une grande richesse. — Dans un certain nombre d'églises, la galerie étroite du triforium est éclairée par des fenêtres extérieures avec vitraux; cette disposition fait un effet vraiment magique dans l'ensemble imposant que présente l'intérieur des églises qui les possèdent.

6. — Au-dessus du triforium sont pratiquées les grandes fenêtres qui donnent du jour dans la nef; elles offrent une vaste baie divisée par des meneaux à colonnettes, supportant des ogives géminées, trilobées ou tréflées, dont les claires-voies sont garnies de rosaces. Nous avons vu que ces divisions ont pour but de maintenir les vitraux qui closent les fenêtres.

Généralement ces grandes fenêtres, que les archéologues anglais appellent *clerestory*, occupent toute ou presque toute la largeur de la travée entre les points d'appui. Cette disposition des travées se prolonge tout autour du chœur, et produit cet ensemble harmonieux et d'une grande unité qu'on ne trouve que dans nos grandes cathédrales.

Pour donner plus de grandeur et d'élancement aux travées de la nef et du chœur, les architectes du XIIIe siècle eurent l'idée de ne faire qu'un tout des fenêtres supérieures et du triforium, afin d'augmenter encore les vides. Cette disposition, qu'on trouve à Amiens, à Saint-Denis, n'empêche pas les galeries du triforium d'être distinctes,

quoique les meneaux des grandes fenêtres, en descendant jusqu'à la base du triforium, déterminent la largeur de la galerie.

Au pourtour du chœur, les travées étant plus étroites, les fenêtres hautes sont plus allongées et conservent l'aspect de celles de la nef.

Elles complètent l'ordonnance intérieure dont les membres, avec leurs formes si sveltes, si élancées, laissent le spectateur entre la surprise et l'admiration.

Quant à la décoration intérieure des transsepts, elle est souvent différente de celle de la nef principale. Dans beaucoup de grands édifices du temps, à Notre-Dame de Paris, par exemple, la face interne de chaque croisillon est ornée de trois pignons couronnés de statues, et qui surmontent trois grandes ogives. Au-dessus règne une galerie à jour, et plus haut de grandes et splendides roses brillantes des mille couleurs des vitraux. Dans beaucoup d'autres églises aussi, la galerie du triforium fait le tour des transsepts, et même souvent le passage établit la même circulation que dans la nef : c'est ce qu'on voit à Saint-Denis, à Amiens, à Reims, etc.

Les hautes fenêtres, nous l'avons dit, montent jusqu'aux voûtes, dont les arceaux croisés ont ordinairement leurs retombées au niveau de l'entablement sur lequel s'appuient ces fenêtres du troisième étage.

7. — Nous n'ajouterons que peu de chose à ce que nous avons dit précédemment sur les voûtes. Rappelons seulement que le système des arcs ogives et des nerfs diagonaux qui portent les voûtes de chaque travée a été employé avec une hardiesse qu'on ne peut se lasser d'admirer, et que les matériaux qui les composent sont surtout les petits moellons mêlés avec beaucoup de mortier. La solidité des voûtes, malgré des matériaux aussi faibles, n'en est pas moins grande, puisqu'elles ont résisté jusqu'à nos jours aux efforts du temps et des hommes. Ajoutons que le point de rencontre des nervures croisées, au milieu de chaque travée, a été orné d'une clef sculptée avec plus ou moins de richesse ; nous verrons plus tard quelle importance prendront ces clefs, et quel parti on en tira pour la décoration des voûtes.

8. — Avant de passer à la décoration des édifices religieux du XIIIe siècle, disons quelques mots des chœurs et des jubés qui les séparaient de la nef.

Nous avons vu que lors de la construction des cathédrales, les évêques, voulant opposer leur influence à celle des monastères et faisant cause commune avec les cités, donnèrent à la foule des fidèles l'accès dans toutes les parties de l'église, se réservant le chœur et le sanctuaire ; ils voulaient que les cérémonies et les fêtes religieuses fussent partagées par tout le monde, aussi rendirent-ils libres les nefs entières, les bas côtés, les transsepts et les chapelles absidales. Ils

firent en cela tout l'opposé des monastères, qui ne réservaient aux fidèles, dans leurs églises abbatiales, qu'un emplacement fort exigu à l'entrée de la nef.

Le chœur des églises du commencement du XIIIe siècle fut donc visible pour tous; il était élevé de plusieurs marches au-dessus du niveau de la nef, nous en avons donné la raison; aucune clôture ne le séparait des chapelles et des bas côtés de l'abside; le maître autel était dressé au centre de l'hémicycle, et le siége de l'évêque, au lieu d'occuper le fond de l'abside, comme dans les églises primitives, était placé en bas du chœur.

Telles furent les dispositions du chœur jusqu'au milieu du XIIIe siècle, époque qui vit changer complétement l'aspect de cette partie des églises. On voit, en effet, le chœur s'entourer d'une clôture établie entre les piliers du sanctuaire, et décorée au dehors et au dedans de sculptures en demi-relief ou en ronde bosse, représentant des scènes de l'ancien et du nouveau Testament. Sur le devant, et le séparant de la nef, au droit des deux gros piliers des transsepts, une autre clôture fut établie, offrant tout le luxe de l'architecture, de l'ornementation et de la statuaire : c'était le *jubé*, du haut duquel on faisait la lecture de l'épître et de l'évangile, afin que de ce point élevé tous les assistants pussent prendre part à cette partie importante des cérémonies du culte. Le chœur, ainsi fermé de tous côtés, les chanoines furent chez eux. Devant la clôture, ils appuyèrent des stalles de bois sculpté, souvent couronnées d'une suite de dais. Ces stalles étaient presque toujours d'une grande richesse, et l'art de la sculpture sur bois y fut porté au plus haut degré.

9. — Ainsi, c'est seulement vers la fin du XIIIe siècle qu'apparaissent les jubés, qui, nous venons de le voir, remplacèrent les ambons, pour lire les épîtres et les évangiles. Plus tard, ils reçurent une nouvelle destination : on y plaça l'orgue et les chantres. Les jubés de l'époque primitive se composaient généralement de trois ou de cinq arcades ouvertes en guise de portes, surmontées d'une plate-forme, et que fermaient des grilles à claire-voie de bois, de bronze ou de fer. Ces portes étaient garnies de rideaux qui se tiraient pendant la célébration de la messe. Souvent il n'y avait d'ouverte que l'arcade centrale et alors le fond des arcades latérales était muré, et l'on y adossait des autels.

Les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Chartres, nous montrent des clôtures de pierre autour du chœur représentant, comme je l'ai dit plus haut, des scènes tirées des livres saints. Dans beaucoup de grandes églises, la clôture du chœur fut fermée par des tombeaux d'évêques ; on en voit de remarquables exemples à Saint-Germain des Prés, à Limoges, à Narbonne, à Rouen, etc.

Les plus beaux jubés qui soient restés se trouvent dans plusieurs

églises de Belgique : celui de Saint-Pierre de Louvain, qui date du XVe siècle, et qui est le plus remarquable et le plus ancien ; ceux de Lierre, de Dixmude, d'Aerschot et quelques autres, sont ceux qui restent des nombreux jubés que le XIIIe et le XIVe siècle avaient commencé à établir.

En France, ils sont encore plus rares : après les beaux jubés de l'église de la Madeleine à Troyes, de la cathédrale d'Alby et de Saint-Etienne du Mont, qui sont postérieurs au XIIIe siècle, nous ne pourrons guère en citer d'autres qui méritent l'attention. Il ne faut pas s'étonner si les jubés sont en petit nombre, car les iconoclastes d'une part, et le goût funeste des XVIIe et XVIIIe siècles de l'autre, ont renversé presque partout ces gracieux monuments du moyen âge.

10. — Avant de clore ce que nous avons à dire sur l'intérieur des églises ogivales primaires, disons quelques mots de l'ornementation générale adoptée pendant cette brillante époque de notre architecture nationale.

Examinons d'abord les *moulures*. Nous avons vu que pendant la période romane, les tores et les ornements ont joué le plus grand rôle dans la composition des moulures des arcs-doubleaux, formerets, des archivoltes des fenêtres, des nervures, etc. Mais au XIIIe siècle, les ornements des moulures disparaissent presque partout; les arcs se composent de plusieurs rangs de claveaux, et l'arc intérieur est orné de moulures très-accentuées qui offrent des petits tores séparés par des rainures ou des filets entaillés profondément ; à la fin du siècle, l'intrados perd son profil rectangulaire pour prendre celui d'une sorte d'ogive saillante qui donne aux nervures un aspect inconnu jusqu'alors. Cette transformation du profil des moulures est caractéristique du XIIIe siècle. Aux époques suivantes, les moulures s'évident de plus en plus, elles deviennent anguleuses et maigres, et finissent au XVIe siècle par se réduire à des filets de plus en plus ténus et compliqués.

11. — Un genre de décoration employé pendant le règne du plein cintre, et qu'on rencontre encore à l'époque ogivale, c'est l'emploi des *arcatures*. Les architectes romans en firent usage, surtout dans les bas côtés des églises, et ceux du XIIIe siècle, continuant cette tradition, lui donnèrent une grande extension. Un fait assez curieux à noter, c'est que le plein cintre des arcatures persista jusqu'au commencement, et même jusque vers le milieu du XIIIe siècle, surtout dans la Bourgogne. Avant d'admettre l'ogive pour les arcatures, les architectes laïques employèrent les arcs à trois lobes cintrés, à moulures simples, portant sur des colonnettes dont les chapiteaux présentent tous les caractères de l'ornementation ogivale. Mais l'arc en tiers-point ne tarde point à paraître, et, à partir de 1240 à peu près, il règne sans mélange dans ce genre de décoration.

Sous saint Louis, époque de l'apogée de l'art ogival, les arcatures, jusqu'ici fort simples de moulures et sobres d'ornements, « s'enrichissent de bas-reliefs, d'ornements, d'à-jour, tendent à former sous les fenêtres une splendide décoration, en laissant toujours voir le nu des murs dans les entre-colonnements; ces murs eux-mêmes reçoivent de la peinture, des applications de gaufrures ou de verres colorés et dorés. La sainte Chapelle haute du palais, à Paris, nous offre le plus bel exemple que l'on puisse donner d'une série d'arcature ainsi traitées. » (Fig. 95.)





Fig. 95. — Arcatures du XIIIe siècle.

Vers la fin du XIIIe siècle, les architectes font des arcatures des bas côtés une continuation des fenêtres, et les relient ensemble en prolongeant les meneaux qui divisent celles-ci jusqu'à la base de l'arcature, qui, ordinairement, s'appuie sur un *banc* de pierre longeant tout le collatéral.

Si les arcatures conservent cette disposition pendant le XIVe siècle et la première moitié du XVe, à la fin de ce siècle, elles disparaissent pour faire place à des boiseries.

On trouve aussi les arcatures employées à la décoration extérieure des porches des cathédrales; elles sont alors placées en soubassements et présentent généralement une grande richesse d'ornementation; celles qu'on voit aux portails de la cathédrale de Paris sont de superbes modèles d'arcatures ornées de bas-reliefs datant du commencement du XIIIe siècle.

Ajoutons, pour terminer ce sujet, que les arcatures furent très-employées pour orner les faces des tombeaux, des autels, des retables; au XIVe et au XVe siècle, elles prennent dans ces monuments accessoires une grande importance, s'enrichissent de pignons à jour chargés de sculptures, de statuettes, d'écussons armoriés, etc., etc.

12. — Mais, arrivons à l'ornementation la plus caractéristique du moyen âge, à la sculpture d'ornement et à la statuaire. C'est à la fin du XIIe siècle que l'architecture s'affranchit des traditions romanes, nous le savons; c'est aussi à cette époque que les autres arts prennent un essor rapide : les idées novatrices qui agitaient la société, les efforts

des communes affranchies pour sortir des lois monacales, l'esprit vif et pénétrant des maîtres de l'œuvre, des artistes et des artisans qui cherchaient des formes neuves et hardies, tout ce mouvement intellectuel qui domine la fin du XIIe et le XIIIe siècle donne un élan prodigieux non-seulement à l'architecture, mais aussi à tous les arts qui en dépendent. La sculpture d'ornement se débarrasse des formes romanes et s'inspire à la source toujours féconde de la nature; au XIIIe siècle, aucune influence ne vient la soustraire à sa propre inspiration : on peut dire que ce fut une grande révolution dans l'ornementation monumentale.

13. — La statuaire va aussi puiser dans l'observation de la nature, et se dépouille peu à peu des formes apportées de Byzance; on aperçoit à cette époque des progrès immenses : la souplesse des mouvements et des poses, la recherche de l'expression, ont remplacé la roideur et le type convenu de la statuaire byzantine et romane.

Le pas une fois franchi, les artistes accomplissent un travail prodigieux; ils multiplient les statues et les bas-reliefs aussi bien au dehors qu'au dedans des édifices; on ne voit pas sans étonnement ces myriades de figures et de bas-reliefs qui décorent nos cathédrales : c'est une profusion inouie qui ne se peut comprendre qu'en se reportant à cette époque de fièvre intellectuelle qui s'était emparé du XIIIe siècle.

14. — Quant à la peinture, elle fut longue à s'affranchir des vieilles traditions; elle conserva encore longtemps les formes et les types hiératiques qu'elle tenait des arts byzantins et romans. Cependant, attachée à sa sœur la sculpture, elle entra dans la voie du progrès quand l'art ogival arriva à son apogée; elle devint surtout décorative, et couvrit l'intérieur de nos grandes églises d'une décoration riche et originale qui avait pour but de suppléer aux riches matières de l'Orient. « Les voûtes furent peintes en bleu, et se couvrirent d'étoiles d'or ou d'argent; les nervures, les colonnes, les murailles enrichies d'ornements précieux et de dorures, marièrent leurs couleurs avec celles des vitraux. La peinture donna la vie aux statues et aux bas-reliefs. » Nous n'avons pas de plus remarquable exemple de cette décoration peinte que celle de la sainte Chapelle du palais, à Paris.

15. — C'est aussi à cette époque qu'apparaît un nouvel élément de décoration, je veux parler des *vitraux peints*. Quelle que soit l'origine qu'on donne à l'emploi du verre peint appliqué à la clôture des fenêtres des églises, et dont nous n'avons pas à nous occuper ici, il est certain que les vitraux apparaissent en même temps que le système ogival. Les plus anciens vitraux que nous possédions ne remontent pas au delà du XIIe siècle, et parmi les rares débris qui nous sont restés de cette époque, il faut citer quelques verrières de l'abbaye de Saint-Denis, qui furent données par Suger. Beaucoup de nos églises et de nos cathédrales possèdent des fenêtres à vitraux plus ou moins

complets, datant du XIIIe siècle, époque pendant laquelle ils se sont multipliés partout avec une prodigieuse rapidité, ou remontant aux siècles suivants. Quoique ce soit là une curieuse et intéressante étude, nous nous bornerons à ces quelques mots, ne voulant pas sortir du cadre que nous nous sommes imposé. Revenons à l'ornementation sculptée.

16. — Nous l'avons dit plus haut, la révolution qui s'opéra dans l'ornementation monumentale commença à la fin du XIIe siècle. L'école laïque du XIIIe siècle continua l'interprétation de la flore naturelle de nos champs, et, rejetant d'abord toute imitation servile, donna aux éléments nouveaux un aspect monumental ; mais vers la fin du siècle, elle étudia de plus près les caractères des végétaux, et arriva à imiter ceux qui parurent le mieux se prêter à la sculpture ; aussi les ornements de la dernière moitié du XIIIe siècle, tout en conservant leurs véritables fonctions, tout en étant « comme une végétation naturelle de la structure », conservèrent scrupuleusement les formes, le modelé (exagéré souvent), les profils des plantes choisies comme modèles.

L'ornementation des chapiteaux, des frises, des bandeaux, des corniches d'entablement, quitta donc, à l'époque que nous étudions, les motifs empruntés aux errements romano-byzantins, et les remplaça par les feuillages largement traités reproduisant avec un grand style les caractères saillants des végétaux. Ainsi les corniches, les bandeaux, offrent des feuilles disposées les unes à côté des autres, sur un ou deux rangs, et dont les têtes se recourbent en crochet ; cette décoration, surtout extérieure, est remarquable par son aspect monumental et symétrique, et produit un grand effet : on peut en juger par celle que nous offrent les tours de Notre-Dame de Paris.

17. — Du reste, ces *crochets*, ornements du XIIIe siècle, se rencontrent partout, dans les frises, dans les chapiteaux soutenant les angles des tailloirs, sur les rampants des pignons ou des pinacles, dans les gorges des archivoltes, sur les arêtes des pyramides ; ils présentent une variété considérable de détails, tout en conservant la forme générale en crosse ou en crochet ; les têtes recourbées qui les terminent, d'abord très-enroulées, finissent par s'épanouir, devenir des groupes de feuilles, et, sans perdre leur style monumental, offrir une exubérance de végétation fort curieuse. La sainte Chapelle de Paris possède une décoration extérieure où l'on remarque des crochets d'un caractère sévère dans les grandes frises de couronnements, et présentant dans les autres parties des groupes de feuillages découpés.

Les crochets sont surtout employés par les ornemanistes du XIIIe siècle, le long des pignons des édifices, et sur les arêtes des flèches, des rampants, etc. ; on en trouve une véritable profusion dans les édifices élevés à cette époque, il n'y a pas une ligne droite se détachant sur le ciel qui n'ait sa garniture de crochets : Notre-Dame de

Paris, la cathédrale de Senlis et tant d'autres édifices nous montrent partout cette décoration.

Vers la fin du XIIIe siècle, les crochets ou crosses tendent à se modifier et même à changer complétement de formes ; ce sont simplement des feuillages qui rampent sur les pignons et se relèvent de distance en distance pour simuler une dentelure. M. Viollet-le-Duc pense que ces sortes de crochets ont été appliqués pour la première fois aux gâbles du portail de la cathédrale de Reims, de 1257 à 1270. Au XIVe siècle, nous verrons se développer cette ligne de feuilles sur les rampants des pignons, et en même temps disparaître pour toujours des corniches et des chapiteaux.



Fig. 96. — Dais du XIIIe siècle (cathédrale de Chartres).

18. — Un ornement qu'il ne faut pas oublier de citer comme caractéristique du XIIIe siècle, c'est le *dais*, sorte de couronnement saillant, de couvre-chef appliqué aux niches dans lesquelles sont placées les statues. C'est à cette époque qu'ils prennent leur entier développement ; on les voit alors reproduire en miniature des édifices importants composés de portes à ogives découpées, de tourelles, de clochers ajourés, de galeries crénelées, etc. Les portails latéraux de la cathédrale de Chartres en offrent une grande variété (fig. 96.)

19. — Terminons en disant quelques mots des *pinacles*, que nous verrons prendre une grande place dans la décoration des XIVe et XVe siècles. Les pinacles sont de petites pyramides qu'il est impossible de confondre avec les clochetons, vu leurs dimensions beaucoup plus restreintes. Ils présentent d'abord une simplicité de lignes qui se perd au fur et à mesure que les progrès s'accomplissent ; leurs arêtes se décorent de crochets, et leur sommet se surmonte d'un *fleuron*, espèce d'amortissement dont la forme et le caractère appartiennent aux architectes de l'école laïque. Ce sont des feuillages qui s'épanouissent au sommet du pinacle ou du clocheton, qui est posé partout où il faut faire dominer la ligne verticale. Vers la fin du XIIIe siècle, on en trouve une

variété infinie sur tous les monuments; ils présentent une des plus heureuses applications de l'étude attentive des plantes à un genre de décoration que les architectes du temps considéraient comme fort importante.

20. — On peut dire que c'est à la rénovation sociale et architectonique de la fin du XIIe siècle qu'on doit les progrès de la statuaire et les développements remarquables de l'iconographie chrétienne. Nous en parlerons sommairement avant de clore notre étude du XIIIe siècle.

A l'époque de la reconstruction des grandes cathédrales, les maîtres de l'œuvre n'avaient placé de statues que sur les ébrasements des portails; mais au siècle suivant, les évêques, usant de leur influence pour arriver à l'unité de puissance qui leur était nécessaire, cherchent à frapper l'esprit des populations en faisant de leurs églises un livre où tous les fidèles puissent lire. Aussi, les statues et les bas-reliefs se multiplient à l'infini sous l'impulsion des évêques et aussi sous celle des progrès remarquables de l'art du statuaire. Les formes hiératiques disparaissent pour faire place à une étude plus attentive de la nature; la vie et le mouvement se font sentir; la hardiesse des draperies décèle une certaine force chez les artistes qui, poussés par l'élan prodigieux que possède l'esprit novateur du temps, entreprennent de donner aux grandes églises une décoration toute nouvelle. Il est impossible de nier qu'ils ont pleinement réussi; chacune de nos cathédrales nous offre, en effet, une iconographie complète : à Paris, à Reims, à Amiens, à Chartres, on trouve un livre de pierre écrit sous une inspiration unique, mais exécuté avec une grande liberté et une variété merveilleuse dans les détails. La pensée ordonnatrice qui préside à l'œuvre veut en faire le monument symbolique du monde tel que devait le concevoir l'esprit chrétien.



Fig. 97. — Fleuron, pinacle, crochets du XIIIe siècle (sainte Chapelle).

« Si l'on s'avance, dit M. Henri Martin, vers le grand portail et sous la voûte du porche, si l'on contemple de plus près les innombrables

figures qui remplissent les soubassements, les intervalles des colonnes, les voussures, la surface plane des tympans, l'architecture vivante qui se marie à toutes les lignes de l'architecture morte, le sens du monument ne souffre plus d'obscurité ni de doute ; l'art chrétien expose à tous les yeux sur le frontispice de ses temples ce que l'art sacerdotal des antiques religions enfermait au fond du sanctuaire, à savoir : le mystère de la vie humaine. Tout au bas, le long du stéréobate ou des soubassements, des médaillons de petite dimension représentant la vie mondaine avec ses labeurs et ses plaisirs, la nature, la marche annuelle des saisons : ce sont les douze signes du zodiaque, ce sont les métiers, les travaux physiques de l'homme, Plus haut, entre les colonnes qui portent les arceaux de la voûte, s'élèvent les images de la vie sainte ; les grandes et imposantes figures des patriarches, des prophètes, des apôtres et de leurs plus illustres successeurs, et quelquefois des rois, des reines et des autres puissants du siècle qui ont été admis à côté des saints à titre de fondateurs ou de bienfaiteurs de la basilique. A la place d'honneur, au milieu de cette cour vénérable, la Vierge mère, leur reine à tous, est là, son enfant dans les bras, debout entre les deux vantaux de la porte, et pareille elle-même à la porte mystique du ciel. Auprès de ces statues, et sur leurs têtes, dans la partie inférieure du tympan et de la voûte, apparaissent en bas-relief les actions, les souffrances et la mort du Christ, de la Vierge, quelquefois d'un des grands saints du christianisme : de saint Etienne, par exemple, le premier martyr, le type de l'Eglise militante. Enfin, la région supérieure du portail est occupée par le dénoûment de cette trilogie sacrée : au-dessus des travaux de la vie mondaine, les combats de la vie des saints ; au-dessus de la vie militante, la vie triomphante des bienheureux et l'éternelle misère des damnés, le jugement, le paradis, l'enfer, le Christ et la Vierge, l'homme-Dieu et la femme type, siégeant dans la gloire parmi l'armée céleste des anges et des saints, tandis que les damnés se débattent sous la griffe impitoyable des démons.

» C'est là que se déploie dans toute sa splendeur le culte de la Vierge : la Mère est assise dans le ciel en face du Fils, et semble son égale ; ces deux images colossales paraissent régner ensemble sur toutes les autres....

» Dans l'intérieur du temple, il est vrai, dans le sanctuaire, Jésus-Christ règne seul ; la Vierge et les saints occupent les chapelles, et déroulent, près de la vie et de la passion du Christ, leurs légendes infinies sur les innombrables verrières de l'église, et jusque sur les parois du chœur ; mais le crucifix est seul debout au fond du chœur, au-dessus des degrés sacrés où ne pose que le pied du prêtre, sur ce grand autel où se renouvellent chaque jour le mystère de la Rédemption et l'immolation mystique de l'Hostie divine, résumé de tout le culte catholique. »

« Qu'on se transporte par la pensée au temps où la foi catholique était dans toute sa puissance, et le culte dans tout son éclat; qu'on franchisse le porche peint et doré, qu'on pénètre dans la vaste nef; qu'on s'arrête au point central de la croisée et de tout l'édifice, entre la nef du peuple et le chœur des clercs! Sur votre tête s'élancent des voûtes dont la hauteur n'a point de comparaison dans aucune des architectures de l'antiquité; autour de vous se croisent les avenues d'une forêt de pierre, dont les arbres sont des piliers géants; un jour mystérieux et recueilli glisse, à travers les vitraux colorés, sur les voûtes peintes, sur les piliers peints, et jette sur les pavés de marbre des reflets irisés qui semblent les reflets des lumières du paradis. A droite, à gauche, en arrière, étincellent les trois roses des trois portails, comme d'immenses fleurs de rubis, d'émeraude et d'azur, images de la Jérusalem céleste, « construite de pierres précieuses ». En face de vous, au fond du sanctuaire, entre les chandeliers d'or, les lueurs des cierges et les nuages de l'encens, rayonnent le crucifix et le soleil du saint Sacrement, symbole du divin soleil des intelligences : là, le croyant voit, avec les yeux de la foi, non plus l'image de Jésus, comme au portail de la cathédrale, mais Jésus-Christ lui-même descendu du ciel. Si alors la voix d'un peuple entier, répondant à la voix du prêtre, fait retentir sous les arches colossales ces hymnes de douleur, d'épouvante, de supplication ou de triomphe, dont la simplicité majestueuse et profonde n'a pu être effacée par toutes les savantes merveilles de l'harmonie moderne; si l'orgue, le seul instrument digne d'un pareil temple, et le plus puissant qu'aient inventé les hommes, reprend cet auguste dialogue, tandis qu'à travers la voûte arrive jusqu'à vous le tonnerre des cloches, ces grandes voix de la cathédrale qu'on entend de deux lieues à la ronde, où trouvera-t-on dans le passé de l'humanité quelque chose de comparable à ce magnifique ensemble d'art et de poésie sacrée? Qui pourra contester que ce soit la forme la plus solennelle qu'ait encore revêtue la pensée religieuse depuis l'origine des cultes? »

LIVRE IX

FRANCE FÉODALE

L'architecture ogivale au XIVe siècle.

1. — L'architecture ogivale eut, comme nous l'avons vu, son point culminant au XIIIe siècle, pendant le règne de saint Louis. Cette bril-

lante époque n'était pas encore terminée, que l'art, dans sa marche prodigieusement rapide, s'avançait vers le terme qu'il lui était donné d'atteindre. Tel est le destin de toutes les œuvres humaines : quand une grande époque artistique est arrivée à son apogée, elle commence immédiatement à décliner. A la fin du XIIIe siècle, en effet, l'architecture exagère ses qualités et tombe dans l'abus ; et cependant, le XIVe siècle est considéré par un grand nombre de savants, d'artistes et d'archéologues, comme la période où l'art ogival, atteignant son plus haut degré de splendeur, devint la plus puissante expression de la pensée chrétienne. Nous n'avons pas ici à chercher à résoudre cette question de la supériorité d'un siècle sur l'autre : c'est affaire de goût ; nous nous bornerons à indiquer, comme nous l'avons fait jusqu'à présent, la marche de l'architecture pendant cette époque encore remarquable sans aucun doute.

Mais avant, jetons un coup d'œil sur l'état social qui se manifeste au XIVe siècle, car il ne faut pas séparer la marche de la société de celle de l'art : l'une est, en quelque sorte, le corollaire de l'autre.

2. — Avec le XIVe siècle commenceut la décadence des communes et la puissance réelle de la royauté, et en même temps se développe une autre puissance qui devait jouer un grand rôle dans notre histoire, qui a été l'élément le plus actif et le plus décisif de la civilisation : je veux parler du *tiers état* ou de la bourgeoisie qui se forme aux dépens des institutions communales nées avec le grand mouvement rénovateur du XIIe siècle.

Cette révolution municipale ne devait pas, en effet, s'arrêter là ; elle était le germe d'une série de révolutions destinées à renverser de fond en comble la société féodale et à faire disparaître jusqu'à ses moindres vestiges. « Nous sommes ici à l'origine du monde social des temps modernes, dit le savant A. Thierry ; c'est dans les villes affranchies, ou plutôt régénérées, qu'apparaissent, sous une grande variété de formes plus ou moins libres, plus ou moins parfaites, les premières manifestations de son caractère. Là se développent et se conservent isolément des institutions qui doivent un jour cesser d'être locales, et entrer dans le droit politique ou le droit civil du pays. Par les chartes de communes, les chartes de coutumes et les statuts municipaux, la loi écrite reprend son empire ; l'administration, dont la pratique s'était perdue, renaît dans les villes, et ses expériences de tous genres, qui se répètent chaque jour dans une foule de lieux différents, servent d'exemple et de leçon à l'Etat. La bourgeoisie, nation nouvelle dont les mœurs sont l'égalité civile et l'indépendance dans le travail, s'élève entre la noblesse et le servage, et détruit pour jamais la dualité sociale des premiers temps féodaux. Ses instincts novateurs, son activité, les capitaux qu'elle accumule, sont une force qui réagit de mille manières contre la puissance des possesseurs du sol, et, comme aux origines de

toute civilisation, le mouvement recommence par la vie urbaine.

« L'action des villes sur les campagnes est un des grands faits sociaux du XIIe et du XIIIe siècle ; la liberté municipale, à tous ses degrés, découla les unes des autres, soit par l'influence de l'exemple et la contagion des idées, soit par l'effet d'un patronage politique ou d'une agrégation territoriale. Non-seulement les bourgs populeux aspirent aux franchises et aux priviléges des villes fermées, mais dans quelques lieux du Nord on vit la nouvelle constitution urbaine, la commune jurée, s'appliquer tant bien que mal à de simples villages ou à des associations d'habitants de plusieurs villages. »

3. — Par quelles causes les communes arrivèrent-elles à la décadence ? C'est là une question que nous ne pouvons pas essayer de résoudre ici. Disons seulement que l'isolement, l'intervention et le patronage des grands vassaux, les excès locaux, la vie orageuse, pleine de violence et de péril, furent les trois principales causes qui hâtèrent successivement la chute des communes. Si en elles eût résidé le *tiers état* tout entier, si le sort de la bourgeoisie eût dépendu des libertés communales, on l'eût vu alors faible et en décadence, mais il en était autrement. Le tiers état avait pris naissance et s'alimentait à des sources fort diverses : l'une tarit, les autres restèrent abondantes et fécondes.

Les villes qui, sans jouir d'une véritable existence communale, sans se gouverner elles-mêmes, avaient, sous l'administration des officiers du roi des priviléges, des franchises propres à protéger leur population et leur industrie, ne participèrent point à la décadence des communes proprement dites. La liberté politique y manquait ; le besoin et l'habitude de faire soi-même toutes ses affaires, l'esprit d'indépendance et de résistance, non-seulement n'y prévalurent point, mais y furent de plus en plus comprimés. On y vit naître cet esprit qui a joué un si grand rôle dans notre histoire, esprit peu ambitieux, peu entreprenant, timide même, n'abordant guère la pensée d'une résistance définitive et violente, mais honnête, ami de l'ordre, de la règle, persévérant, attaché à ses droits, et assez habile à les faire tôt ou tard reconnaître et respecter. C'est surtout dans les villes administrées au nom du roi et par ses prévôts, que s'est développé cet esprit qui a été longtemps le caractère dominant de la bourgeoisie française. Il ne faut pas croire que, faute de véritable indépendance communale, toute sécurité intérieure manquât à ces villes.

Deux causes contribuaient puissamment à ce qu'elles ne fussent pas aussi mal administrées qu'on serait tenté de le présumer. La royauté craignait toujours que ses officiers locaux ne se rendissent indépendants ; elle se souvenait de ce qu'étaient devenus, au IXe siècle, les offices de la couronne, les duchés, les comtés, et de la peine qu'elle avait eue à

ressaisir les débris épars de l'ancienne souveraineté impériale. Aussi tenait-elle soigneusement la main sur ses prévôts, ses sergents, ses officiers de tout genre, afin que leur puissance ne s'accrût pas au point de lui devenir redoutable. Les administrateurs pour le roi, dans les villes, étaient donc assez bien surveillés et contenus.

A cette époque, d'ailleurs, commençait à se former le parlement et tout notre système judiciaire. Les questions relatives à l'administration des villes, les contestations entre les prévôts et les bourgeois, étaient portées devant le parlement de Paris, et jugées là avec plus d'indépendance et d'équité qu'elles ne l'auraient été par tout autre pouvoir. Une certaine impartialité est inhérente au pouvoir judiciaire ; l'habitude de prononcer selon des textes écrits, d'appliquer des lois à des faits, donne un respect naturel et presque instinctif pour les droits acquis anciens ; aussi les villes obtenaient-elles, en parlement, justice contre les officiers du roi, et maintien de leurs franchises.

Indépendamment des communes, indépendamment des villes administrées au nom du roi, le tiers état avait une autre source qui a puissamment concouru à sa formation. Les juges, les baillis, les prévôts, les sénéchaux, tous les officiers du roi ou des grands suzerains, tous les agents du pouvoir central dans l'ordre civil, devinrent bientôt une classe nombreuse et puissante. Or, la plupart d'entre eux étaient des bourgeois ; et leur nombre, leur pouvoir, tournaient au profit de la bourgeoisie, lui donnaient de jour en jour plus d'importance et d'extension. C'est peut-être là de toutes les origines du tiers état celle qui a le plus contribué à lui faire conquérir la prépondérance sociale. Au moment où la bourgeoisie française perdait dans les communes une partie de ses libertés, à ce même moment, par la main des parlements, des prévôts, des juges et des administrateurs de tout genre, elle envahissait une large part du pouvoir. Ce sont des bourgeois surtout qui ont détruit, en France, les communes proprement dites ; c'est par les bourgeois entrés au service du roi et administrant ou jugeant par lui, que l'indépendance et les chartes communales ont été le plus souvent attaquées et abolies. Mais, en même temps, ils agrandissaient, ils élevaient la bourgeoisie, ils lui faisaient acquérir de jour en jour plus de richesse, de crédit, d'importance et de pouvoir. Aussi, malgré la décadence des communes, malgré la perte de leur indépendance, le tiers état, dans son acception la plus vraie et la plus étendue, était, à la fin du XIII[e] siècle et au commencement du XIV[e] siècle, en grand et continuel progrès [1].

4. — Cette longue citation d'un de nos grands historiens nous montre qu'au XIV[e] siècle la nation s'appuie sur le pouvoir royal, que le tiers état commence à jouer un rôle important qui repousse peu à

[1] Guizot, *Hist. de la civilisation.*

peu la féodalité loin de la scène politique, où jusque-là elle avait été omnipotente. De ce moment commence véritablement, pour la nation, la vie civile, jusqu'alors étouffée sous le régime seigneurial. Nous verrons bientôt, quand nous parlerons de l'architecture civile, que c'est à cette époque que beaucoup de cités, devenant puissantes, élèvent des maisons communes, des hôpitaux, des marchés, s'entourent de remparts, et surmontent leurs maisons de ville d'un beffroi, signe visible de l'indépendance et de la richesse de la commune.

Les seigneurs féodaux, en guerre ouverte avec la royauté et la nation, comprenant qu'ils n'ont plus à lutter contre de puissants voisins, mais à s'isoler dans leurs fiefs, ayant avec le tiers état et leurs égaux des droits mieux définis et mieux réglés par le pouvoir royal, les seigneurs féodaux, dis-je, s'enferment dans leurs murailles, non plus en conquérants, mais en possesseurs de terres à gouverner, en protecteurs de vassaux qui se réunissent autour de leurs châteaux. La vie intérieure devient par conséquent, pour eux, une nécessité, et nous les verrons apporter dans leurs demeures, jadis sombres et austères, des modifications importantes. Le XIVe siècle se signale donc, au milieu du grand changement politique né avec l'omnipotence royale et l'abaissement de la féodalité, au milieu des malheurs de ses dernières années; ce siècle, dis-je, se signale par le développement de la vie civile et, par suite, de l'architecture civile qui va commencer de grandir peu à peu à côté de l'architecture religieuse.

5. — Mais que devint cette architecture religieuse pendant l'époque qui succéda au siècle brillant de Louis IX?

Nous l'avons vu, l'art ogival eut son point culminant pendant le règne du saint roi. Ce règne était à peine terminé, que l'architecture, dans sa marche rapide, était entraînée sur une pente qui devait la mener à la décadence. Comme le fait remarquer un de nos savants maîtres, il y a à peine quarante ans entre les constructions de la façade occidentale et du portail méridional de la cathédrale de Paris, et cependant la grande façade laisse voir encore quelques restes des traditions romanes, tandis que le portail du sud fait pressentir la décadence. Il est bien évident qu'on ne peut pas poser de limites fixes entre l'architecture du XIIIe siècle et celle du XIVe siècle; il est même impossible de dire d'une façon absolue dans quel monument, à quelle année, commença l'abus des grands principes posés par les artistes du XIIIe siècle; rappelons-nous que la marche de l'art est progressive, constante, liée intimement à celle de la société, et que, par conséquent, il n'y a pas de différences tranchées à des temps fixes et précis.

Le XIVe siècle ne fit donc que suivre les errements de son devancier; en exagérant ses qualités, il tomba dans l'abus. Déjà, à la fin du XIIIe siècle, l'architecture subit les changements qui la distingueront au siècle suivant. En effet, l'impulsion donnée sous le règne de saint

Louis se continue et ne laisse presque rien à faire aux architectes du XIVe siècle, surtout au point de vue purement architectural. Ce n'est pas à dire pourtant que cette époque n'eut rien de brillant ; des archéologues, nous l'avons dit, la préfèrent à celle de l'architecture ogivale à lancettes ; elle présente, en effet, une plus grande richesse de décoration, et surtout elle étonne par la hardiesse et la légèreté de ses combinaisons, qui prouvent certainement la science et l'habileté des constructeurs, mais qui leur fait perdre le sentiment de l'ensemble et de la véritable grandeur.

6. — Au reste, la plupart de nos grands édifices religieux étaient presque tous terminés au XIIIe siècle, et, à part quelques monuments, Saint-Ouen de Rouen, par exemple, fondé en 1318, les architectes complétèrent ou restaurèrent seulement nos grandes cathédrales : ainsi ils ajoutèrent des chapelles le long des bas côtés de la nef, réparèrent certaines parties, reconstruisirent certaines autres. Fort peu d'édifices furent commencés et terminés dans le siècle ; ils présentent les caractères que nous avons indiqués dans l'étude de la primitive construction ogivale, mais exagérés ; on n'y trouve plus cette sévère élégance, cette harmonie qui caractérisent les édifices du temps de saint Louis ; l'originalité si vive de cette époque tend à disparaître, parce que « des règles banales s'établissent et mettent l'art de l'architecture à la portée des talents les plus vulgaires.... Le raisonnement remplace l'imagination, la logique tue la poésie. Mais aussi l'exécution devient plus égale, plus savante, le choix des matériaux plus judicieux ». Il semble que les architectes de cette seconde période de l'architecture ogivale, ne pouvant retrouver le sentiment de l'ensemble et de la vraie grandeur, se soient rejetés vers la science des combinaisons hardies, aient voulu étonner par une recherche excessive dans les détails, aient cherché, en un mot, la quintessence de l'art.

7. — Le XIIIe siècle avait réduit les pleins de ses édifices à des dimensions déjà fort restreintes ; le siècle qui nous occupe, renchérissant sur ce principe, et d'ailleurs ayant développé et poussé très-loin l'étude des pressions des voûtes, exagère et diminue encore les points d'appui, élargit les vides, fait pénétrer la lumière de tous les côtés ; les piliers s'amaigrissent, comme du reste tous les membres de l'architecture, et se chargent de faisceaux, de colonnettes en aussi grand nombre que les nombreuses moulures des arcs qu'ils doivent soutenir. Si l'on examine l'ornementation, on n'est pas moins frappé de l'infini des combinaisons géométriques, qui, en appauvrissant la décoration sculpturale, la rend confuse à force de délicatesse.

On peut dire que pendant le XIVe siècle, l'architecture religieuse tend à devenir et devient uniforme, particulièrement dans le domaine royal ; que rien n'est laissé à l'inspiration de l'artiste, si ce n'est la sculpture, qui se complaît dans les infiniment petits ; les plans ne va-

rient que dans leurs dimensions, et, au reste, présentent les dispositions de ceux des édifices de la fin du XIIIe siècle; il en est de même de l'élévation extérieure et intérieure. Mais ce qui caractérise surtout la construction religieuse du XIVe siècle, c'est la recherche dans les détails, dans l'ornementation, dans les profils des moulures, recherche qui augmentera au XVe siècle, époque où l'art ogival dira son dernier mot.

8. — Nous avons dit plus haut que les architectes du XIVe siècle suivirent les mêmes principes que ceux du siècle précédent; c'est là un fait dont on peut se convaincre en examinant des édifices de ces deux époques. Cependant l'élan donné par les architectes de la fin du XIIIe siècle fut si fort, l'abus des principes d'équilibre fut poussé si loin, que les constructeurs du XIVe siècle n'osèrent pas dépasser les limites imposées par la matière; ils abandonnèrent, jusqu'à un certain point, les méthodes trop hardies de construction, conservant toutefois les formes données par leurs prédécesseurs; ce fut alors qu'ils en vinrent aux formules, système plus sage sans doute, mais qui leur enleva toute originalité, et empêcha ces hardiesses du génie qu'on admire dans les édifices du XIIIe siècle.

Ce fut avec cette prudence qui les caractérise qu'ils évitèrent l'emploi des monolithes pour revenir à la construction par assises, qu'ils obéirent aux formules et suivirent les méthodes sûres adoptées par eux. Il faut reconnaître cependant que leur habileté comme praticiens fut poussée très-loin; jamais ils n'employèrent que d'excellents matériaux, appareillés avec un soin spécial; s'ils sont plus sages et plus prudents, s'ils sont adroits et savants, ils n'ont pas ces conceptions hardies, ces ressources multipliées qui sont le fait des architectes du XIIIe siècle. Leur pensée paraît avoir été de viser à la légèreté quand même, en amincissant les membres de l'architecture, en les ramenant aussi le plus possible vers la verticale, et en dissimulant sous de nombreuses moulures des soutiens formés d'assises nombreuses et épaisses.

Malgré tout, le système général de la construction fut peu modifié, et appliqué avec une grande sûreté et une connaissance parfaite des poussées des voûtes, des forces passives et actives.

Telle fut la tendance de l'art ogival au XIVe siècle, tendance qui se montre dans le domaine royal, et qui, plus on s'en éloigne, se fait remarquer par une exagération souvent extravagante, que le XVe siècle poussera à ses dernières limites.

9. — On sait quels furent les règnes des successeurs de saint Louis. Philippe IV, son petit-fils, voit le commencement de la démolition du moyen âge par les légistes, qui sont aussi, il faut bien le dire, les fondateurs de l'ordre civil aux temps modernes et les organisateurs de la centralisation monarchique. Mais cette immense machine ne

peut se mouvoir qu'à la condition que la richesse, l'argent, lui donne son impulsion. Si cet élément vital, dit un historien célèbre [1], manque à la nouvelle royauté, elle va périr, et toutes ses parties retomberont dans la barbarie du gouvernement féodal. Voilà le secret de la prodigieuse rapacité des gouvernements du XIVe et du XVe siècle. Le sévère Philippe le Bel comme le fastueux Philippe de Valois, l'économe Louis XI comme le prodigue Jean, tous ont faim et soif d'argent. Tous saisissent à l'aveugle les premières ressources qui sont sous leurs mains : déshonorantes, éphémères, ruineuses même, n'importe; vol, fausse monnaie, confiscation, meurtre, ils s'informent peu du moyen. Ce n'est pas tout : le luxe augmente avec ce besoin de richesse; il faut au prince des joyaux, des sceaux admirables, des demeures sur les murs desquelles on lise l'opulence et la richesse. Les progrès même de l'art et de la pensée contribuent alors à aggraver le sort du peuple, qu'ils devaient plus tard adoucir.

Le règne de Philippe le Bel ne fut qu'un immense besoin, une avidité immense; son histoire se réduit à un seul acte, la confiscation. Ses trois fils, qui régnèrent l'un après l'autre, vécurent peu (1314-1328). Le premier, Louis le Hutin, suit la même voie que son père; il affranchit les serfs du domaine royal en leur vendant une liberté illusoire; il s'associe à une réaction des grands seigneurs, ennemis de la royauté, et fait mourir les conseillers de son père en confisquant leurs biens; les grands vassaux sont persécutés à leur tour; les deux partis s'accusent tour à tour de sorcellerie, d'empoisonnement. C'est là une époque sombre et sanglante de notre histoire, pleine d'horribles procès, de hideuses exécutions. La barbarie du moyen âge subsiste à côté des premiers essais de l'ordre administratif et judiciaire; la chambre des comptes, l'administration des eaux et forêts se forment, le parlement achève de s'organiser, et en même temps on massacre les lépreux et les juifs.

A la mort de Philippe V le Long, et de Charles IV le Bel, qui succédèrent à leur frère, et dont les règnes occupent quelques années seulement, le trône revint à Philippe VI de Valois (1328). Sous ce prince commença cette longue guerre avec les Anglais, dont la première période ne devait se terminer qu'à la fin du siècle. Vaincue à Crécy, la noblesse française, dont l'esprit chevaleresque s'effaçait, et qui s'efforçait cependant de le conserver, ne fut pas plus heureuse sous le roi Jean le Bon, fils de Philippe de Valois. On sait que ce prince fut fait prisonnier à la bataille de Poitiers, et qu'il ruina la France pour payer sa rançon. Le peuple fut pressuré plus que jamais; les monnaies furent altérées, les monopoles vendus, les Lombards et les juifs persécutés, et la noblesse consentit à recevoir une solde qui

[1] M. Michelet.

a mettait ainsi au rang des soldats mercenaires; on établit l'impôt du sel, la gabelle, la taxe sur les marchandises. Tous ces impôts donnèrent lieu à de nouvelles révoltes. La dégradation de la noblesse mit le pouvoir aux mains des bourgeois. Nous voyons le prévôt de Paris, Étienne Marcel, fortifier la ville et armer le peuple; mais cette tentative de liberté échoua; l'esprit national n'était pas encore formé : il était dominé par l'esprit communal. Au milieu de ces luttes de la bourgeoisie et de la noblesse, on vit la masse des paysans prendre les armes et Jacques Bonhomme courir les campagnes et commettre d'horribles excès. Mais la noblesse domina victorieusement les campagnes, battit les routes, affama les villes, et les bourgeois furent obligés de se soumettre aussi bien que les paysans.

Cette horrible guerre éveilla la conscience nationale par l'excès des maux. Quand l'Angleterre avait cru tenir la France, elle s'aperçut qu'il lui manquait une nation; aussi, ne pouvant la vaincre, elle essaya de la mutiler, de la ruiner. Nous savons comment Charles V, fils et successeur de Jean le Bon, prince maladif, peu guerrier, mais grand clerc, laissa les Anglais s'affaiblir par leurs succès mêmes, et assoupit la France, qui ne demandait pas mieux après tant d'efforts. Ce fut Charles V, qui le premier, réunit dans le Louvre une collection de livres assez nombreuse pour l'époque. Comme il aimait à construire, et qu'il trouva dans Hugues Aubriot, prévôt et capitaine de Paris, un homme intelligent et actif qui favorisait ses goûts, il embellit Paris, agrandit quelque peu son enceinte en construisant l'hôtel Saint-Paul; fit réparer et augmenter le Louvre de Philippe-Auguste; fonda le couvent des Célestins, dont l'église, commencée en 1367, s'enrichit des sépultures d'un nombre considérable de princes et de princesses, et devint un véritable musée.

Mais l'apparente restauration de la France par Charles V ne pouvait guérir aucun de ses maux; la guerre était toujours imminente, la disproportion des besoins et des ressources restait la même; les impôts vinrent s'adjoindre aux impôts, et les révoltes sanglantes accablèrent le peuple de misère. Cependant, au milieu de cette guerre générale, l'esprit national se réveilla par la haine de l'étranger. Quand Charles VI tomba en démence, la France, partagée entre les Armagnacs et les Bourguignons, n'était jamais descendue si bas. La misère, la dépopulation étaient au comble, et quand le XVe siècle commença, la France ne voyait aucun avenir, aucune perspective meilleure, aucune grande idée qui la consolât au milieu de ses ruines; et cependant ce siècle devait finir par l'imprimerie et la découverte de l'Amérique [1].

Les malheurs qui désolèrent la France à la fin du XIVe siècle ne

[1] M. Michelet, *Précis de l'hist. de France.*

furent donc pas favorables à la marche des arts; comme l'état social, ils allèrent vers leur décadence pour retrouver un renouvellement. Aucun élément ne vint, au reste, retarder ou accélérer cette marche de l'architecture; nous l'avons vue se développer avec son propre fonds, suivant et abusant de ses principes en les poussant à leurs limites extrêmes. « Chaque tentative, chaque effort, chaque perfectionnement nouveau conduit rapidement à l'apogée, aussi rapidement à la décadence, sans qu'il soit possible d'oser dire : « C'est là qu'il faut s'arrêter. » C'est une chaîne non interrompue d'inductions, dont on ne peut briser un seul anneau, car ils ont tous été rivés en vertu du principe qui avait fermé le premier. »

Mais n'anticipons pas sur le XVe siècle; nous arriverons assez tôt à la fin de cette pente insensible qui conduit fatalement l'architecture ogivale à son déclin complet.

LIVRE X

FRANCE FÉODALE

L'architecture ogivale au XIVe siècle. — Extérieur.

1. — Étudions maintenant les caractères architectoniques de cette période intermédiaire de l'art ogival compris entre son apogée et sa décadence, et qui occupe à peu près le XIVe siècle.

Nous suivrons dans cette étude rapide la même marche que celle que nous avons adoptée pour les époques précédentes.

Examinons d'abord l'extérieur.

La modification, sans contredit, la plus caractéristique que le XIVe siècle apporta à la forme des églises fut l'addition de chapelles le long des bas côtés de la nef. Ces chapelles, avec celles que les siècles précédents avaient établies autour du sanctuaire, complétèrent, pour ainsi dire, le plan des édifices religieux. Chacune de ces chapelles, construites en sous-œuvre presque toujours dans la plupart de nos cathédrales, possédèrent un autel particulier et furent dédiées à des saints vénérés par les nombreuses corporations ou confréries qui s'étaient choisi un patron, « leur modèle sur la terre et leur protecteur dans le ciel. » Ces chapelles, élevées entre les contre-forts des bas côtés de la nef, ne furent pas des constructions annexées et en dehors du périmètre de l'église; elles ne consistèrent réellement qu'en une

voûte ogivale avec ou sans arêtiers, et s'éclairèrent par une large fenêtre à meneaux.

2. — Tel est le plus grand changement qu'on remarque dans le plan des églises, changement qui n'introduisit aucun élément nouveau dans les dispositions générales des points résistants. Cependant disons que les architectes de la fin du XIIIe siècle et ceux du XIVe cherchèrent à obtenir de larges intérieurs en diminuant le nombre et l'épaisseur des points d'appui. Ainsi, l'église abbatiale de Saint-Ouen nous présente les données les plus simples de l'architecture religieuse du XIVe siècle. On peut remarquer dans son plan une nef sans chapelle; des transsepts avec bas côtés, un chœur avec bas côtés et chapelles absidales; un clocher sur la croix et deux sur la façade. Nous avons dit qu'au XIIIe siècle les chapelles rayonnantes qui entourent le sanctuaire ont pris leur plus grand développement. Pendant le siècle suivant, ce caractère se conserve dans toute son intégrité, et même la chapelle de la Vierge prend encore de plus grandes proportions. On peut voir sur le plan de Saint-Ouen combien l'accroissement de cette chapelle est considérable; à la cathédrale de Coutances, la chapelle de la Vierge, au XIVe siècle, est tellement grande, qu'elle forme comme une petite église ajoutée à l'extrémité de la grande; nous retrouverons, du reste, ce grand développement de la chapelle de la Vierge à la cathédrale de Rouen, et plus tard dans presque toutes les églises du XVe siècle.

3. — Rappelons ici que c'est toujours dans la portion de la France située au nord de la Loire, que se continuent les principes du XIIIe siècle, et, jusqu'à présent, nous avons vu l'architecture née en France à l'époque du grand mouvement rénovateur du XIIe siècle, se développer avec le pouvoir royal. Mais quelles que furent son influence politique et ses conquêtes, l'architecture ne dépassa pas la limite dont nous venons de parler. Nous savons que l'art roman continua son règne dans la France centrale et méridionale jusqu'au milieu du XIIIe siècle, et nous avons dit que ce ne fut qu'à cette époque que l'art ogival pénétra et s'imposa dans les provinces réunies ou vassales de la couronne. Nous avons montré les villes de Clermont, de Limoges, de Narbonne se construire des cathédrales ogivales à la place des anciennes de style roman. Mais ces églises, qui apportaient dans le centre et dans le midi de la France un style d'architecture tout nouveau, ne furent que commencées à la fin du XIIIe siècle; l'œuvre se continua pendant le XIVe siècle. C'est ainsi qu'à Clermont le chœur était achevé au XIIIe siècle, tandis que la nef appartient au XIVe; à Limoges, il en est de même; à Narbonne, le chœur seul a été élevé avec une science profonde, une simplicité rare pour l'époque et une exécution remarquable. « Mais, outre la grandeur de son plan, ce qui donne à la cathédrale de Narbonne un aspect particulier, c'est la double

ceinture de créneaux qui remplace les balustrades sur les chapelles et qui réunit les culées des arcs-boutants terminées en forme de tourelles. C'est qu'en effet cette abside se reliait aux fortifications de l'archevêché, et contribuait, du côté du nord, à la défense de ce palais. C'était dans les villes du midi un usage fréquent de fortifier les cathédrales. Celle de Béziers, outre ses fortifications de la fin du XIIIe siècle, laisse voir encore des traces nombreuses de ses fortifications du XIIe. La partie de la cathédrale de Carcassonne, qui date du XIe siècle, se reliait aux fortifications de la cité. Au XIVe siècle, nous voyons encore les archevêques d'Alby élever une cathédrale qui présente tous les caractères d'une forteresse. Ce fait n'a rien d'extraordinaire, quand on se rappelle les guerres féodales, religieuses et politiques qui ne cessèrent de bouleverser le Languedoc pendant les XIIe, XIIIe et XIVe siècles. » (M. Viollet-le-Duc.)

La cathédrale de Carcassonne nous offre, comme celles que nous venons de citer, un édifice ogival greffé sur un monument roman du midi de la France, et présentant, comme presque toutes les cathédrales du Languedoc, peu d'étendue. L'église Saint-Nazaire à Carcassonne, quoique petite, nous montre une architecture pleine d'élégance et de richesse. L'évêque Pierre de Roquefort, qui la fit élever, y prodigua l'ornementation la plus variée ; mais c'est là une exception et une dernière lueur, en quelque sorte, jetée par l'architecture ogivale dans la France méridionale. On le comprend du reste, les guerres qui ensanglantèrent notre pays pendant la dernière moitié du XIVe siècle et au commencement du siècle suivant, ne permirent pas de terminer, de reconstruire et à plus forte raison de commencer l'édification de monuments aussi importants que les églises ; cette tâche était échue au XVe siècle et au commencement du XVIe siècle, époque où les guerres de religion arrêtèrent tout à fait les grands travaux d'architecture religieuse.

4. — Le plan général des édifices religieux du XIIIe siècle se conserva donc sans modifications essentielles pendant le XIVe siècle ; il en fut de même de l'appareil. Les constructeurs de cette époque, soit qu'ils aient élevé de nouvelles bâtisses, soit qu'ils aient fait de simples adjonctions ou restaurations, conservèrent les principes du XIIIe siècle, je veux dire qu'ils donnèrent à chaque partie de la construction « sa fonction, son élasticité, sa liberté de mouvement, pour ainsi dire ». Ils eurent, toujours en se conformant au système de leurs prédécesseurs, le soin de composer leurs arcs de plusieurs rangs de claveaux sans lien entre eux, de manière que la bâtisse pût subir des tassements sans rompre les voussoirs ; ils conservèrent les lits des claveaux tendant vers le centre des arcs composant l'ogive ; ils ne mirent pas de clef à leur rencontre, mais bien un simple joint vertical, afin de conserver à l'ogive sa véritable fonction : en un mot, poussant le principe

d'équilibre aussi loin que possible, ils firent résider tout leur système de construction dans des contre-forts résistants soutenant des voûtes.

Le plus curieux exemple de l'apparition de ce système, est l'église Saint-Urbain à Troyes (Aube), construite à la fin du XIIIe siècle, mais qui appartient à la période architecturale du XIVe siècle. Cette église, chef-d'œuvre d'équilibre et de légèreté, nous montre combien le principe de la construction ogivale était poursuivi avec une inflexible logique par les architectes du XIVe siècle, et cependant, à cette époque, on est loin encore des exagérations du XVe siècle, comme nous pourrons en juger bientôt.

5. — Plaçons-nous maintenant devant la façade occidentale d'une église du XIVe siècle, et cherchons quels caractères particuliers y imprima cette époque de notre art national. Et d'abord, les caractères portent-ils sur les grandes lignes architecturales ? En aucune façon. Nous l'avons dit déjà, les architectes du XIVe siècle n'eurent qu'à continuer la besogne de ceux du XIIIe siècle. Si les façades de nos églises du moyen âge n'étaient pas toutes terminées à la fin du siècle de saint Louis, les artistes du siècle suivant ne modifièrent le plan primitif que d'une manière peu sensible. Aussi les façades conservent leur division trinitaire, sont surmontées de deux hautes tours, et présentent les trois zones dont nous avons parlé en étudiant l'architecture ogivale primordiale. Les trois portes en enfoncement que nous avons indiquées, existent comme à l'époque précédente ; leurs voussures et leurs tympans sont chargés de petites statues portées sur de petits dais ; les frontons qui les surmontent, un peu plus aigus peut-être, sont souvent découpés à jour, au lieu d'être pleins, et sont garnis de crochets sculptés. Les portes ont souvent dans leurs tympans une rose plus ou moins ouvragée, accompagnée, dans les angles de l'ogive, de trèfles ou de quatre-feuilles. Ces à-jour, découpés et fermés par des vitraux, remplacent les figures en bas-reliefs dont le XIIIe siècle avait enrichi ces tympans. Quant aux sujets qui sont représentés sur les portails, nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit dans nos précédents livres sur la primitive époque ogivale ; l'iconographie est la même, on y trouve seulement une plus grande adresse dans le faire.

6. — La zone des portails est, comme au XIIIe siècle, surmontée par une petite galerie à jour, qui court devant une grande rose placée au-dessus de la porte du milieu, et devant de hautes et larges fenêtres percées au-dessus des deux portes latérales. Des contre-forts, ornés de niches à colonnes et à pinacles, séparent la grande rose des fenêtres dont nous venons de parler. Le XIVe siècle n'a donc pas modifié les dispositions de cette zone, pas plus que celles de la suivante. En effet, une galerie, formée d'ogives plus ou moins ornées et portées sur de hautes colonnettes et régnant sur toute la largeur de la façade, surmonte la grande rose. Cette galerie, que nous avons vue à la façade de

Notre-Dame de Paris et que nous retrouvons à Reims, par exemple, enveloppe la base des tours et les réunit par une élégante arcature. A partir de cette galerie, les deux tours se détachent de la masse de la construction, et s'élèvent à des hauteurs différentes. Elles sont percées de fenêtres géminées ordinairement, ont quelquefois leurs angles flanqués de tourelles à jour contenant souvent des escaliers en spirale, ce qui leur donne une silhouette aussi hardie qu'élégante. Nous citerons encore les tours de la cathédrale de Reims.

7. — Comme au XIIIe siècle, le XIVe siècle n'éleva pas toujours des flèches, véritables compléments des tours de nos églises du moyen âge; le manque de ressources fut la cause générale qui laissa beaucoup de nos tours ogivales inachevées. Ordinairement, les flèches qui couronnent les tours de nos grands édifices religieux sont de pierre, de forme octogonale, comme nous l'avons vu; au XIVe siècle, elles possèdent à leur base une sorte de trottoir entouré extérieurement par une balustrade, ont leurs arêtes garnies de crochets et leurs faces percées de jours découpés en forme de trèfles, de quatre-feuilles. Ce sont là des caractères propres au XIVe siècle, et qui peuvent assurément distinguer les tours et les flèches de cette époque de celles de la précédente. Un certain nombre de clochers du siècle qui nous occupe sont terminés par des flèches, véritables chefs-d'œuvre de construction, dont la conception hardie, les découpures élégantes et fines, les proportions gigantesques et les merveilleuses combinaisons, nous confondent d'admiration. Nous citerons la fameuse tour et la flèche de la cathédrale de Strasbourg. Les fondements de cette remarquable production de l'art ogival furent jetés, en 1277, par le maître Erwin de Steinbach. A sa mort, arrivée en 1318, son fils Jean lui succéda dans la direction des travaux jusqu'en 1339, époque où il mourut. Il avait élevé, dit-on, la tour jusqu'à la plate-forme sur laquelle s'élève la flèche. Cette flèche, que nous admirons aujourd'hui, ne fut terminée qu'en 1439, par Jean Hültz (de Cologne), architecte qui eut l'honneur d'achever, cent soixante-deux ans après la pose de la première pierre, cette magnifique cathédrale de la métropole alsacienne. Bien que la flèche de Strasbourg, élevée sur les dessins de Jean de Steinbach, ait été en grande partie exécutée au XVe siècle, elle est cependant, sauf quelques détails, une conception du XIVe siècle. — Nous ne pouvons pas, dans notre cadre, faire entrer la description de la tour et de la flèche de Strasbourg ; les paroles ne suffiraient certes pas pour donner une idée exacte de cette conception, la plus étrange et la plus extraordinaire peut-être du moyen âge.

8. — La forme des tours fut, au XIVe siècle, extrêmement variée comme au siècle précédent : à côté des tours remarquables par leur construction et leur décoration, surmontées de flèches merveilleuses, on trouve des tours plus simples d'aspect, mais riches d'ornementa-

tion, et qui sont couvertes d'une toiture en batière ; les églises des localités peu importantes ont des clochers ainsi terminés et qui ne laissent pas que d'être encore d'une grande valeur.

Notons aussi, pour terminer, ce que nous avons à dire sur les tours de cette période secondaire de l'art ogival, que les constructeurs, s'affranchissant des lois suivies par ceux du XIIIe siècle, placèrent souvent quelque peu arbitrairement leurs clochers. C'est ainsi qu'à Saint-Pol de Léon, la tour s'élève au centre de l'église ; celles de la cathédrale de Metz sont fort éloignées du portail occidental ; la tour de Saint-Pierre de Caen est bâtie au-dessus du transsept méridional (fig. 98) ; enfin, le clocher de l'église des Jacobins, à Toulouse, nous présente l'application de l'emploi de la brique, seul appareil employé dans le territoire de cette ville : cette exception est justifiée par la rareté de la pierre à bâtir, et a donné aux constructeurs du moyen âge le moyen de prouver la logique du principe posé par leurs devanciers, à savoir, que l'architecture doit se soumettre à la nature des matériaux mis en œuvre. C'est ce qu'ils firent à Toulouse avec un grand discernement. Le clocher de l'église des Jacobins est assurément une conception hardie ; il se compose de quatre étages à peu près égaux, dont les fenêtres sont en forme de *losange*, rappelant la forme ogivale, et qui a été nécessitée par l'emploi de la brique. Rappelons-nous que c'est là une exception ; car le XIVe siècle se conforma aux exemples laissés par le XIIIe ; d'ailleurs, il n'eut pas « un seul grand clocher complet à élever d'un seul jet pendant cette époque, tandis que l'Allemagne et l'Angleterre, à l'abri des guerres désastreuses qui ruinèrent alors notre pays, construisirent des tours d'églises assez importantes ». Beaucoup de clochers, commencés au XIIIe siècle, ne furent achevés que vers la fin du XVe siècle et même au XVIe siècle. Cette persistance à terminer le clocher s'explique assez en songeant que ce fut le monument de la cité ; on voit, en effet, après les guerres désastreuses du moyen âge, les populations relever leurs clochers, s'imposer des sacrifices pour les réparer et même les reconstruire tout à fait.



Fig. 98. — Partie supérieure et flèche du clocher de Saint-Pierre à Caen.

9. — Si de la façade principale, nous passons à l'examen des faces

latérales, nous ne trouvons encore aucune différence importante entre les dispositions générales de celles du XIIIe et du XIVe siècle. On a toujours la zone des chapelles latérales dont les fenêtres, percées entre chaque contre-fort, sont couronnées par un gable très-orné, et surmontées souvent de pignons aigus à arêtes dentelées de crochets; le comble des bas côtés; les fenêtres de la grande nef qui descendent quelquefois jusqu'à la naissance du triforium intérieur, de manière à l'éclairer; puis la toiture haute, à versants très-inclinés, dont la naissance est entourée d'une balustrade plus ou moins ajourée; enfin, tout le système

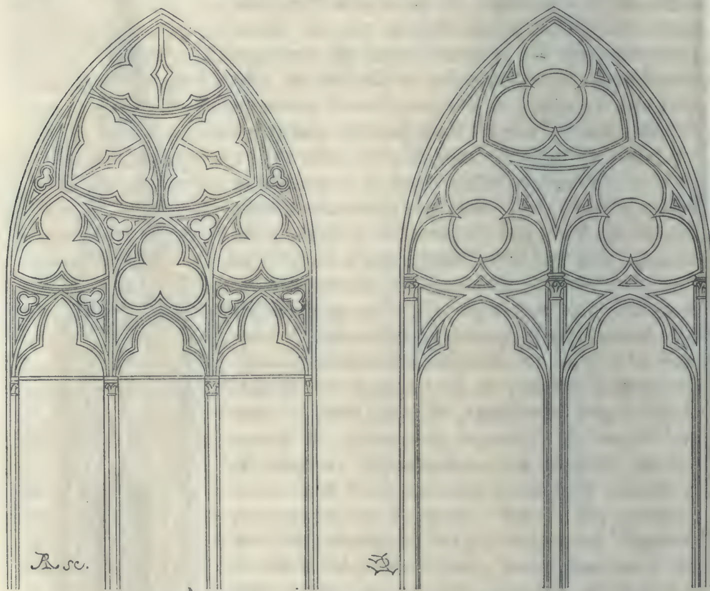


Fig. 99. — Fenêtres à meneaux du XIVe siècle.

de contre-forts, d'arcs-boutants, d'une hardiesse et d'une légèreté étonnantes. — Dans beaucoup d'églises, les façades des transsepts se détachent sur les faces latérales, et présentent une ordonnance qui, comme au XIIIe siècle, se rapproche de celle de la façade occidentale, c'est-à-dire qu'on y trouve une porte à voussures, une petite balustrade, une grande rose, au-dessus une galerie et un pignon, et une décoration qui participe de l'ornementation générale. Comme exemple d'une façade de transsept datant du XIVe siècle, nous citerons celle du transsept septentrional de la cathédrale de Paris, commencé vers 1331.

Quant au chevet qui réunit les deux faces latérales, nous n'avons rien à en dire, puisqu'il continue l'ordonnance générale de ces deux faces.

Prenons chacun des grands membres de l'architecture des façades septentrionale et méridionale des églises du XIVe siècle, et examinons ce qu'ils peuvent avoir de particulier. Commençons par les fenêtres.

10. — La fenêtre ogivale du XIVe siècle n'est plus l'ogive en lancette, si svelte et si gracieuse, qu'on rencontre dans les édifices du XIIIe siècle. Cependant, comme les changements de style ne se sont pas opérés brusquement, on rencontre encore des fenêtres lancettes au XIVe siècle, mélangées avec des fenêtres plus larges, à ogive équilatérale ; c'est la transition inévitable qui existe entre les diverses métamorphoses des époques différentes d'une architecture (fig. 99).

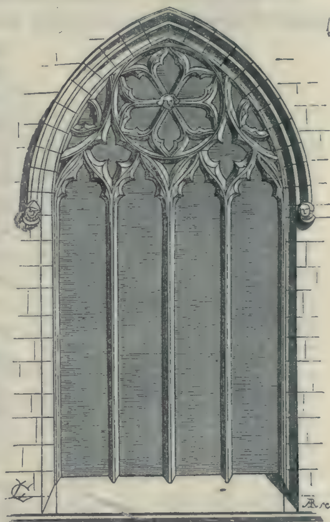


Fig. 100. — Fenêtre du XIVe siècle (cathédrale de Metz).

Mais peu à peu, poussant à l'extrême le principe de la construction ogivale, c'est-à-dire avoir le plus d'espace et de jours possible, et seulement des points d'appui résistants, les constructeurs de la période ogivale secondaire élargirent considérablement les fenêtres en les terminant par une ogive équilatérale ; elles remplirent alors presque toute la largeur de chaque travée, c'est-à-dire la distance entre deux points d'appui ; ils furent alors amenés à les diviser par un grand nombre de meneaux terminés, dans l'ogive, par un réseau compliqué formé de figures géométriques extrêmement variées, où dominent les cercles, les roses polylobées, les quatre-feuilles, etc. Ainsi, on voit fréquemment deux grandes ogives géminées surmontées d'une rose à quatre ou six contre-lobes occupant toute la partie supérieure de la fenêtre. Ces deux grandes ogives se décomposent chacune en deux autres ogives géminées, avec une rose qui les surmonte. Sous chacune de ces ogives géminées, il peut encore exister d'autres ogives géminées avec un quatre-feuilles. Mais ces réseaux compliqués ne se montrent qu'aux fenêtres de grandes dimensions, comme, par exemple, celles du *clerestory*, et plus souvent encore, celles des façades occidentales, des façades des transsepts et des chevets qui se terminent par un mur droit.

Dans les édifices d'un ordre inférieur, il est évident que ce réseau présente moins de complication (fig. 100).

Ces découpures de la fenêtre ogivale du style secondaire sont portées, comme au XIIIe siècle, par des colonnettes qui forment des divisions perpendiculaires dans la baie. Ces colonnettes sont plus grêles que dans le siècle précédent, et quelquefois on les trouve appliquées contre un meneau prismatique. Elles sont surmontées de chapiteaux à double rang de feuillages, et s'appuient sur des bases à profil tourmenté qui tranche avec la pureté de celui des bases du style primitif.

Extérieurement, les fenêtres des bas côtés et celles de la nef sont généralement couronnées par des frontons aigus garnis de crochets qui s'élèvent au-dessus de la balustrade du grand comble, comme autant de pyramides terminées par un fleuron (fig. 101). Le tympan de ces frontons est découpé de trèfles, de rosaces qui, en l'ajourant, lui donnent une grande légèreté. Enfin, la gorge de l'archivolte de l'arcade est souvent garnie de feuillages finement sculptés, augmentant encore la richesse de cette découpure de pierre, produisant toujours un grand effet, et qui aura sa dernière expression au XVe siècle.

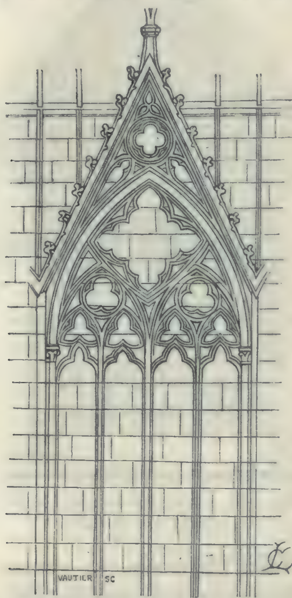


Fig. 101.— Fenêtre du XIVe siècle (Saint-Nazaire de Carcassonne).

11. — Les grandes fenêtres circulaires que nous connaissons sous le nom de *roses*, et que nous avons vues s'épanouir au XIIIe siècle, acquièrent pendant l'époque secondaire des proportions inconnues jusqu'alors ; l'immense réseau qui les décore, offre les mêmes traits caractéristiques que celui des fenêtres : il présente des divisions intérieures très-nombreuses en forme d'ogives géminées surmontées de trèfles ou de quatre-feuilles, et soutenues par des colonnettes rayonnant autour d'une petite rosace centrale, comme on le voit à la grande rose de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg (fig. 102). Quelquefois ce sont de grandes roses renfermant des roses plus petites disposées concentriquement. A la fin du XIVe siècle, les roses principales, comme les roses secondaires, sont inscrites très-souvent dans un triangle ou dans un polygone curviligne.

Enfin on voit, dans un certain nombre d'églises de cette époque

es pignons de la façade ou des transsepts occupés par une vaste fenêtre dans laquelle est inscrite une grande rose. Ces dispositions fort élégantes forment un caractère de la période secondaire ogivale. La cathédrale de Metz nous en offre de remarquables exemples.

12. — Les membres d'architecture les plus importants, et qui frappent le plus le spectateur, sont sans contredit les contre-forts recevant par l'intermédiaire des arcs-boutants la poussée des voûtes hautes.

Les contre-forts sont, comme on sait, de véri-

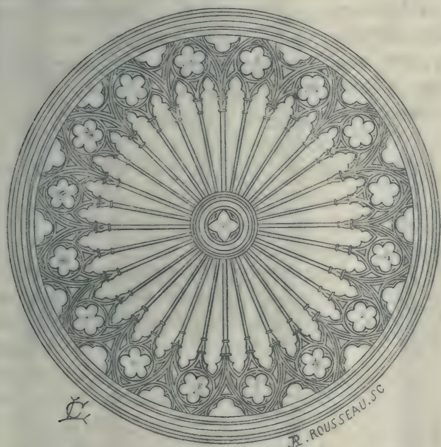


Fig. 102. — Grande rose de la cathédrale de Strasbourg.



Fig. 103. — Contre-fort de l'église de Saint-Ouen (XIVe siècle).

tables culées, des piliers carrés, saillants, dont le cube de matériaux peut résister aux efforts obliques produits par les voûtes supérieures. Comme au XIIIe siècle, les contre-forts du XIVe ont des ressauts et se terminent par un pignon et un clocheton plus ou moins orné d'arcatures, de rosaces, et est surmonté d'un pinacle ou pyramide, dont les arêtes sont garnies de crochets et de crossettes sculptés (fig. 103). Ces clochetons, dont la masse est assez considérable pour maintenir par sa pression l'équilibre du pilier, affectent quelquefois un plan octogonal ou triangulaire, ce qui fait que leurs angles, au lieu de suivre ceux du contre-fort butant, se présentent au milieu des faces de ce dernier.

Ce sont ces contre-forts qui portent un ou deux étages d'arcs-

boutants à une ou deux volées, suivant que l'église a un ou deux collatéraux de chaque côté de sa nef.

13. — Nous l'avons dit en parlant de l'art ogival du XIIIe siècle, l'emploi de l'arc-boutant exigea, de la part des constructeurs, une étude approfondie, une suite d'expériences sur les poussées des voûtes, et ce ne fut qu'après un demi-siècle au moins de tâtonnements et d'essais qu'ils arrivèrent à donner à cet arc sa véritable fonction. — A la fin du XIIIe siècle seulement, l'expérience acquise permit aux architectes « d'établir des règles fixes, des formules pouvant servir de guide aux constructeurs novices ou n'étant pas doués d'un génie naturel. »

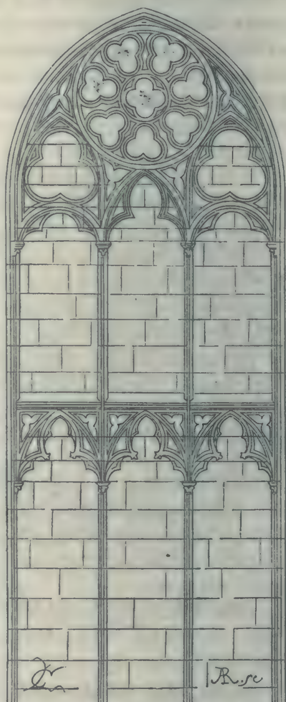


Fig. 105.— Arcatures et rose de Saint-Nazaire de Carcassonne.

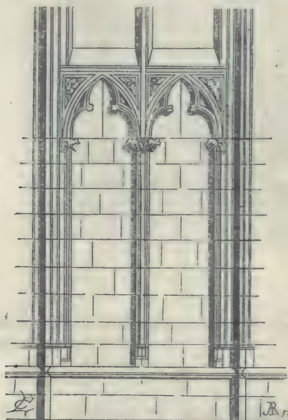
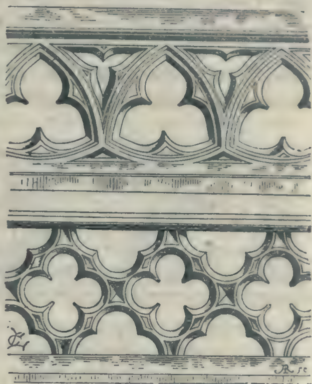


Fig. 104. — Arcatures de Saint-Nazaire de Carcassonne (XIVe siècle).

C'est seulement à partir de ce moment, et au XIVe siècle « qu'on voit, en effet, l'arc-boutant appliqué sans hésitation partout ; on s'aperçoit alors que les règles touchant la stabilité des voûtes sont devenues classiques, que les écoles de construction ont admis des formules certaines ; et si quelques génies audacieux s'en écartent, ce sont des exceptions. »

C'est donc au XIVe siècle que la construction des arcs-boutants et la connaissance de leur vraie fonction atteignirent leur perfection.

Sous ce rapport, la période secondaire parvint à un résultat auquel la période ogivale primitive n'arriva pas. En effet, nous avons vu que les arcs-boutants primitifs sont ordinairement en quart de cercle et composés de claveaux épais qui, tout en résistant à la poussée des voûtes, pèsent de tout leur poids sur les piles qui les supportent. Plus tard, leur rayon s'agrandit, et s'obliquant fortement par rapport à la verticale, ils devinrent un véritable étai reportant presque verticalement sur les contre-forts les poussées des hautes voûtes. Mais ce n'était là qu'un moyen de résister aux actions des petites voûtes. Quand les constructeurs élevèrent leurs grandes églises avec doubles bas côtés, il leur fallut des arcs-boutants d'une portée considérable, comme à Notre-Dame de Paris; mais c'est là un exemple très-rare. Dans ce cas, les constructeurs furent amenés à construire leurs arcs-boutants à deux volées, c'est-à-dire, à les séparer par une pile intermédiaire divisant la poussée, et permettant par suite de diminuer la masse des contre-forts extérieurs. C'est aussi le parti pris par les artistes qui élevèrent le chœur de Beauvais.


Fig. 106.—Balustrades de Saint-Nazaire de Carcassonne (XIVe siècle).

14. — Mais quand on voulut, ainsi que nous l'avons dit, se débarrasser des eaux pluviales en se servant des arcs-boutants, on fut obligé de modifier quelque peu les premières règles posées; car il était démontré par expérience que les eaux ne devaient pas couler directement sur les arcs, à cause des infiltrations qui se produisaient et qui pouvaient causer de graves désordres. Ce fut à la fin du XIIIe siècle


Fig. 107.— Frise sculptée dans la cathédrale de Strasbourg.

qu'on établit un véritable aqueduc porté sur une arcature à jour s'appuyant sur les reins de l'arc, et qui déversait les eaux pluviales par une gargouille traversant la tête du contre-fort. Il fallut encore une série d'essais pour arriver à équilibrer les arcs-boutants ainsi chargés, et ce ne fut qu'au XIVe siècle que les architectes résolurent, comme nous l'avons dit plus haut, le problème de la construction des arcs-boutants portant les canaux de déversement des eaux pluviales.





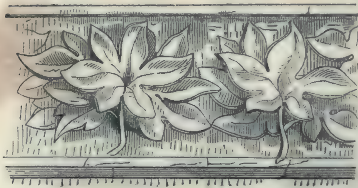


Fig. 108.— Feuillages sculptés dans la cathédrale de Strasbourg.

15. — Après avoir examiné les principaux membres de la construction extérieure, parlons de membres moins importants, mais cependant caractéristiques, de l'époque qui nous occupe : je veux parler des galeries et des balustrades, réservant tout ce qui appartient à l'ornementation générale pour un paragraphe particulier.

Les *galeries* et les *arcatures* présentent en petit les dispositions générales des fenêtres (fig. 104); ce sont des ogives portées sur de minces colonnettes et contenant un réseau plus ou moins compliqué, dans lequel on trouve le trèfle, le quatre-feuilles diversement agencés. Ces galeries et ces arcatures ont souvent, au XIVe siècle, leurs ogives surmontées de petits frontons triangulaires garnis de crochets. Dans beaucoup d'églises de cette période, les arcatures extérieures et intérieures qui sont destinées, quelle que soit leur place, à cacher le nu des murs, se relient intimement aux grandes fenêtres (fig. 105), en ce sens que les meneaux de celle-ci, en se prolongeant, vont former les colonnettes de l'arcature, en sorte qu'elle se compose des mêmes membres de moulures et des mêmes compartiments.

16. — Quant aux *balustrades*, couronnement obligé et caractère distinctif des édifices religieux du XIVe siècle, elles sont composées des mêmes éléments que celles du siècle précédent ; ce sont de petites

gives, quelquefois trilobées, portées sur de minces et courtes colon-ettes; souvent l'ogive contient une petite rose. Mais ce qui caracté-se davantage les balustrades de l'époque ogivale secondaire, c'est le *èfle* ou le *quatre-feuilles* variés à l'infini dans leurs formes et leurs ispositions, et formant une frise à jour courant tout autour de la artie supérieure du monument (fig. 106). Disons que les architectes omprirent généralement l'importance de ce couronnement, qui peut ompléter heureusement ou malheureusement toute une façade, sui-ant qu'il est bien ou mal composé.

17. — Les balustrades surmontent les *corniches*, avec lesquelles lle se lient pour couronner l'édifice (fig. 107). Au XIVe siècle, les orniches conservent à peu près l'aspect de celles du XIIIe; cependant es moulures présentent moins d'ampleur ainsi que les ornements qui sont sculptés. Ces ornements sont pendant longtemps des crochets ont l'exécution est maigre et qui n'ont pas toujours les dimensions oulues. Peu à peu les crochets disparaissent et sont remplacés par es feuillages refouillés profondément et qui font une saillie beaucoup lus petite que les corniches à crochets (fig. 108). Nous verrons le .Ve siècle exagérer ce genre de décoration des entablements et pro-luire une véritable broderie.

18. — Nous avons peu de chose à dire sur les couvertures des édi-ices religieux du XIVe siècle; les constructeurs de cette époque uivirent les errements de leurs prédécesseurs, en cherchant toute-ois à alléger autant que possible la charpente, et par conséquent e poids et les poussées qu'ont à supporter les murs goutterots. .es charpentiers furent certainement plus habiles que ceux du siècle précédent, et au XVe siècle, l'art de la charpenterie était arrivé à son point culminant. « L'esprit des constructeurs, dit M. Viollet-le-Duc, s'était particulièrement appliqué à perfectionner cette branche de 'architecture, et ils étaient arrivés à produire des œuvres remar-quables au double point de vue de la combinaison et de l'exé-cution. »

LIVRE XI

FRANCE FÉODALE

L'architecture ogivale au XIVe siècle. — Intérieur.

1. — Nous venons d'examiner rapidement l'extérieur des monuments religieux du XIVe siècle, et nous avons reconnu que ce siècle a suivi les errements de son devancier. Entrons maintenant dans l'intérieur de ces édifices.

Aucun changement important ne vient frapper nos regards, ce sont toujours les dispositions et les grandes lignes architecturales que nous avons admirées dans la cathédrale du XIIIe siècle. La nef, vaste et haute, est couverte par des voûtes à arêtes dont les nervures sont moulurées plus sèchement que celles du XIIIe siècle ; nous en parlerons bientôt. Les bas côtés, simples ou doubles, sont aussi couverts par des voûtes d'arête, et sur les derniers s'ouvrent les chapelles ajoutées par les constructeurs de l'époque que nous étudions. Le chœur présente cet aspect magnifique que nous lui connaissons : piliers élancés formés encore d'un faisceau de colonnettes montant jusqu'à la naissance des voûtes ; larges fenêtres à vitraux éclairant d'un jour mystérieux le sanctuaire. Il est probable que le chœur était entouré d'une clôture ajourée de fer ou de pierre, et que des jubés furent élevés à la fin du siècle. Mais nous savons que cette séparation du chœur et de la nef appartient surtout au XVe siècle.

2. — Pour nous rendre mieux compte de l'architecture intérieure d'une grande église du XIVe siècle, étudions une *travée*, celle que nous donnons ici, par exemple, et qui est tirée de Saint-Ouen de Rouen (fig. 109 et 109 *bis*).

Cette travée nous offre les mêmes zones horizontales que dans le XIIIe siècle. Au rez-de-chaussée, l'arc formeret, porté par des piliers à colonnettes, et dont l'archivolte repose sur les chapiteaux de plusieurs d'entre elles ; au-dessus de cet arc, dont l'ogive est équilatérale, le *triforium*, galerie à jour qui fait, comme nous le savons, le tour de l'intérieur de l'édifice. Ici, le XIVe siècle a fait une innovation, un changement assez notable : au lieu d'être placée devant un mur nu, cette galerie est élevée en avant des grandes fenêtres dont l'ouverture s'est allongée jusqu'à sa naissance ; le triforium devient alors *transparent*, et l'on peut dire que les murs des églises qui ont un triforium

transparent sont véritablement à jour : la cathédrale de Strasbourg nous en offre un magnifique exemple.

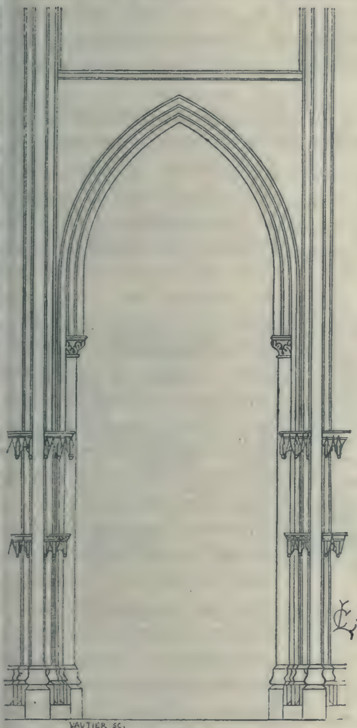


Fig. 109. — Travée de l'église Saint-Ouen de Rouen. Partie inférieure (XIVe siècle).



Fig. 109 *bis*. — Travée de l'église Saint-Ouen de Rouen. Partie supérieure.

Quant à la composition du triforium, elle est identique avec celle des grandes fenêtres, et présente les mêmes divisions rayonnantes dans les ogives qui la composent. Enfin, au-dessus du triforium règnent les grandes fenêtres du *clerestory*, dont nous avons indiqué plus haut les caractères.

3. — Plus nous avancerons vers le XVIe siècle, plus nous verrons les colonnes et les colonnettes disparaître de l'architecture ogivale ; c'est là un signe de sa décadence. Au XIVe siècle, ce signe ne se montre pas encore ; la disposition des colonnes est la même qu'au XIIIe siècle, quoiqu'on puisse y remarquer des proportions plus maigres. Celles

qui sont réunies en faisceaux commencent aussi à devenir plus ténu et ne se détachent pas franchement du pilier central qu'elles canton-nent. Les colonnettes monolithes sont aussi rares, et l'on n'en rencontr plus guère d'isolées; à la fin du XIVe siècle, on les voit porter un petite nervure saillante, qui est certainement le point de départ de leu transformation en nervures prismatiques, comme le XVe siècle nous l montrera.

Les colonnes et colonnettes du style ogival rayonnant possèdent de *bases* qui, au lieu de présenter les belles et larges moulures du XIIIe siècle, n'offrent plu que des moulures maigre et peu saillantes : on y re-marque la disparition de cette scotie qui donnait tan de vigueur aux profils de bases de l'époque primitive. Il semble que les architecte aient cherché à dissimuler cette partie si importante de la construction ogivale à lan-cettes; non-seulement ils évitèrent ces « empâtements dont l'importance était en désaccord avec le système vertical des constructions », mais encore ils ne cherchè-rent pas à varier les profils dans les différentes parties de leurs édifices : ainsi, au rez-de-chaussée, comme dans les hautes galeries, c'est partout la même base, petite et mai-gre, pauvre et sans caractère. (fig. 110).

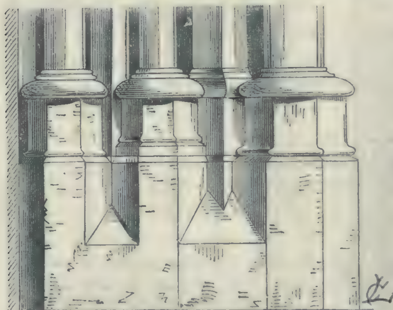




Fig. 110. — Bases et profils du XIVe siècle.

Il n'en est pas de même des *socles* sur lesquels reposent les bases des colonnettes. Ces socles prennent, au XIVe siècle, une véritable importance dans les faisceaux de colonnettes entourant un pilier. Il y a, pour ainsi dire, autant de socles qu'il y a de colonnettes groupées, et leurs formes prismati-ques multiplient les angles saillants et les lignes verticales; des mou-lures simples, placées à des hauteurs différentes, obéissent au con-tour donné par le plan de tous ces prismes. La partie inférieure du pilier sur laquelle se pénètrent tous les socles des colonnettes affecte la forme d'un massif quadrangulaire ou polygonal.

Il faut dire que c'est surtout vers la fin du XIVe siècle qu'on voit ette méthode se généraliser et mener peu à peu aux bases du XVe siècle.

4. — Les colonnes et colonnettes portent des *chapiteaux* qui ont ne physionomie particulière. La corbeille est cylindrique, le tailloir exagonal et profilé de moulures, sans grand caractère ; mais ce qui urtout distingue le chapiteau, c'est l'absence de ces crochets finement lécoupés du XIIIe siècle, dont les têtes se recourbaient en volute aux ngles du tailloir, et ces larges feuilles qui donnaient au chapiteau son éritable aspect de soutien. Cette décoration est remplacée, dès la fin lu XIIIe siècle, par une végétation copiée sur le chêne, le poirier, 'érable, le hêtre, le figuier, tous arbres à haute tige, ou sur le lierre, e houx, la vigne vierge, l'églantier, la vigne, le framboisier, etc., outes plantes vivaces et grimpantes (fig. 111). Tous ces végétaux,

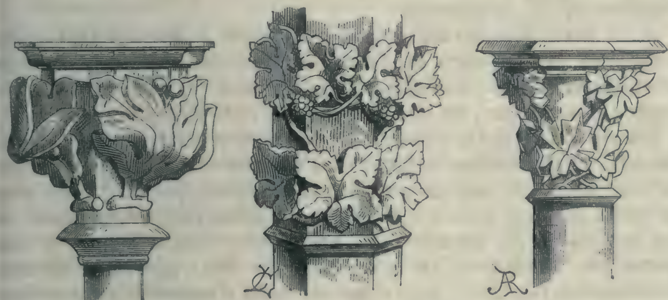


Fig. 111. — Chapiteaux du XIVe siècle (cathédrale de Strasbourg).

imités avec une grande exactitude, entourent la corbeille devenue presque cylindrique. On peut s'apercevoir déjà, avant la fin du XIIIe siècle, que l'ornementation du chapiteau ne tient plus à l'architecture, qu'elle est simplement attachée à la corbeille ; on ne comprend déjà plus la fonction utile du chapiteau, et, pendant le XIVe siècle, surtout à sa fin, ce membre si important de l'architecture ogivale primaire perd tellement aux yeux des architectes de son utilité, qu'on le distingue à peine ; au XVe siècle, il est supprimé tout à fait pour reparaître avec la renaissance.

Ce que nous venons de dire pour les chapiteaux de colonnes isolées ou accouplées, nous le dirons pour ceux des faisceaux de colonnettes qui entourent les piliers du XIVe siècle. Ces piliers qui, au XIIIe siècle, étaient renforcés par des colonnettes dont la fonction était ainsi parfaitement définie, perdent, à l'époque ogivale secondaire, ce caractère monumental ; les constructeurs arrivent insensiblement à cantonner les piliers d'autant de colonnettes engagées que les arcs qu'ils sup-

portent ont de nervures ; et, comme ils ont horreur de la ligne horizontale, ils réduisent les chapiteaux autant qu'ils le peuvent : ce ne sont plus, dans les dernières années du XIVe siècle, que des portions de fût entourées de feuillages. Ils en arrivèrent, comme nous l'avons dit plus haut, à les supprimer complétement, de sorte que les nervures des arcs des voûtes descendirent jusque sur les bases des piliers sans être arrêtées par aucun obstacle.

Malgré cela, il faut reconnaître que les chapiteaux du XIVe siècle, quoique ayant perdu leur caractère monumental, sont remarquables par leur exécution. Les sculpteurs du temps déployèrent, à imiter la nature, une habileté, une finesse d'exécution incroyables ; c'était là leur idée dominante : aussi, malgré les qualités sculpturales de ces chapiteaux, ils ne produisent généralement que confusion dans les détails, et, malgré la richesse de leur décoration, ils ne se relient pas à l'architecture du monument.

5. — Nous terminerons ce que nous avons à dire sur l'art ogival secondaire par l'examen de l'ornementation générale, dans laquelle nous comprendrons les moulures, les arcatures, les trèfles, les quatre-feuilles et les rosaces, les pinacles, les dais et la décoration végétale.

Les *moulures*, qui se trouvent surtout employées pour orner les archivoltes et les cordons saillants, sont composées d'après les principes du XIIIe siècle ; ce sont toujours des tores séparés par des canaux plus ou moins profonds avec des filets plus ou moins larges. Cependant, ce qui caractérise les moulures du XIVe siècle, c'est la forme du tore central des archivoltes. On peut voir, en effet, par les profils que nous donnons (fig. 109), que ce tore est muni d'une arête mousse figurant un filet plus ou moins large ; on remarquera aussi que les canaux entre les tores s'évident davantage ; plus on s'avance vers le XVe siècle, plus cet évidement augmente, ce qui donne aux moulures une maigreur et une sécheresse caractéristiques de la décadence.

Il en est de même des moulures se profilant sur les cordons saillants, tant intérieurs qu'extérieurs, et qui indiquent les grandes divisions horizontales des édifices. Là encore on trouve un tore principal faisant saillie et présentant cette arête mousse dont nous parlions tout à l'heure ; les cavets ou canaux sont évidés profondément : l'ensemble de ces moulures est loin d'avoir l'aspect vigoureux de celles du XIIIe siècle. J'ajouterai que les moulures des cordons présentent souvent des feuillages sculptés dont nous parlerons bientôt, tandis que celles des nervures des voûtes n'en possèdent pas ; il n'y a que les clefs qui, ordinairement, sont sculptées de feuilles, et commencent, à la fin du siècle qui nous occupe, à laisser retomber leurs ornements, premier pas vers les clefs pendantes des siècles suivants. Au reste, la décoration des clefs de voûtes n'a pas commencé au XIVe siècle. Déjà au XIIe, les architectes avaient prodigué la sculpture dans les voûtes, et les clefs

offraient des figures d'anges, des fleurs et des feuillages, destinés à dissimuler la grosseur des clefs, qui, devant avoir une certaine force de pression, avaient un poids et une masse considérables relativement aux claveaux. Tout le XIIIe siècle nous offre des clefs, véritables petits chefs-d'œuvre de sculpture, qui nous représentent des bouquets, des couronnes de feuillages ou des sujets à figures, sculptés avec une remarquable délicatesse.

Le XIVe siècle n'ayant rien changé à la construction des voûtes, les clefs conservèrent l'aspect qu'elles avaient au siècle précédent, mais leur exécution devint plus maigre, plus confuse, quand on les aperçoit d'en bas, et cependant, vues de près, on y reconnaît une finesse et une habileté de main surprenantes. C'est que les artistes perdaient de vue l'ensemble du monument pour se livrer aux détails.

Beaucoup de clefs présentent un écusson armorié et peint au milieu des feuillages, et l'on n'y trouve presque plus de figures sculptées.

Nous ajouterons que généralement les clefs et une petite partie des arêtiers sont peints, même dans les édifices qui sont totalement dépourvus d'une décoration peinte.

6. — Nous avons déjà parlé des *arcatures* et de leur composition, nous n'y reviendrons pas; disons seulement qu'intérieurement elles décorent le nu des murs des bas côtés; le XIVe siècle suivit aussi en cela les principes des siècles précédents. Extérieurement, les architectes de ce temps dissimulent la nudité des grandes surfaces par des arcatures à jour ou aveugles, et composent ainsi une décoration appliquée, qui produit sur les façades des édifices un effet souvent plus capable d'exciter l'étonnement que l'admiration.

La nudité des murs est aussi souvent déguisée par des *trèfles* ou des *quatre-feuilles* dont on a fait un très-fréquent usage au XIVe siècle. Ces ornements, tout géométriques, sont, tantôt gravés en creux, tantôt figurés par des moulures peu saillantes; souvent les angles extérieurs qui séparent les lobes sont ornés de feuillages trilobés. Les trèfles et les quatre-feuilles figurent aussi dans les frontons, au centre des fenêtres, isolés ou réunis et inscrits dans un cercle ; ils ont alors presque toujours une physionomie nouvelle : chaque lobe se compose d'une petite ogive, ce qui fait que les trèfles et les quatre feuilles peuvent s'inscrire, les premiers dans un triangle, et les seconds dans un quadrilatère rectiligne ou curviligne convexe.

Dans l'ornementation générale des façades et souvent de l'intérieur n'omettons pas de signaler les *pinacles* et les *dais*. Les pinacles sont beaucoup plus nombreux au XIVe siècle qu'au XIIIe; ils présentent des aiguilles de toutes dimensions, garnies de crochets, comme nous l'avons déjà vu à l'époque ogivale primaire, et terminés par des fleurons. Cet *amortissement*, que nous avons montré si élégant, si vigoureux et se rattachant si bien au membre qu'il termine, devient, au

XIVe siècle, plus maigre de décoration ; les feuillages à crochets laissent la place aux feuilles d'eau formant crochets, sculptées avec une verve et un entrain remarquables. Mais il faut dire que ce système une fois adopté, il ne change plus et arrive à la monotonie (fig. 112).

Les *crochets*, qui sont si répandus au XIVe siècle, qu'on rencontre sur les rampants des pignons, sur tous les gables, prennent une certaine ampleur ; « ils se conforment, dans l'exécution, au goût de la sculpture de cette époque ; ils deviennent contournés, chiffonnés ; ils sont moins déliés que ceux du siècle précédent, mais figurent des feuilles pliées et ramassées sur elles-mêmes. » Souvent, quand les crochets sont petits, quand ils garnissent des pinacles, par exemple, ils sont serrés et imitent les feuilles d'eau, les algues et autres plantes marines rubanées.

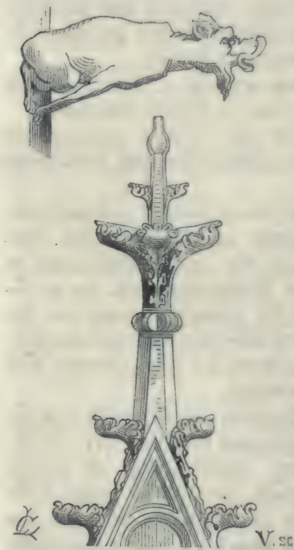


Fig. 112. — Fleuron, crochets et gargouille du XIVe siècle

Nous avons dit plus haut, que vers le milieu du XIVe siècle, les crochets disparaissent complétement, pour ne plus revenir, des corniches et des chapiteaux.

Quant aux *dais* ou couvre-chefs, ils se présentent sous deux aspects principaux : sous la forme de « petites voûtes à nervures, taillées sous une sorte de chapiteau prismatique dont les faces sont décorées d'ogives et de trèfles dans le goût de l'époque, et même figurent des enceintes fortifiées ; ou bien, comme ceux du siècle précédent, ils offrent une espèce d'édicule à gables en pendentifs et à arcades tréflées, surmonté de tours, de clochers ou de constructions imitant un château, le tout sculpté dans un bloc de pierre. La décoration de ces édicules, le style des feuillages dont ils sont ornés et la forme des petites fenêtres qui y sont figurées, sont des indices suffisants pour en faire apprécier l'âge [1]. »

On peut voir de ces dais aux portails de nos grandes cathédrales.

7. — Dans tous les ornements que nous venons de citer, on trouve comme élément décoratif une ornementation végétale tirée de notre flore, et qui a pris naissance, comme nous le savons, à l'époque de la rénovation qui signala le XIIe siècle.

[1] Batissier.

Nous avons montré, en étudiant la primitive architecture ogivale, avec quelle attention les artistes ont choisi leurs modèles dans les plus petites plantes de nos bois et de nos champs, avec quelle entente de la décoration monumentale ils ont su interpréter les formes simples et le modèle de ces végétaux qu'on rencontre si communément sur notre sol. Mais déjà à la fin du XIIIe siècle les artistes vont chercher leurs modèles dans des plantes plus découpées, d'un modelé plus tourmenté; et au XIVe siècle, c'est là un des caractères de la décoration végétale. Possédant une habileté étonnante, les sculpteurs de ce siècle copient servilement, sans les interpréter comme l'auraient fait les artistes du siècle précédent, les feuilles de l'ellébore noir, des mauves, des géraniums, des chrysanthèmes, des sauges, des grandes fougères, du chêne, du lierre, de la vigne, de la vigne vierge, de l'érable, et souvent ils en exagèrent le profil et le modelé; ils aiment à les rendre sous un aspect chiffonné; ils multiplient les difficultés d'exécution, rapetissent l'effet pour entrer dans des détails petits et sans simplicité; ils ne possèdent plus, en un mot, le sentiment d'ensemble qui est si vif chez les sculpteurs du temps de saint Louis.

8. — Quant à la statuaire qui se trouve mêlée à cette décoration végétale, si elle ressemble beaucoup à celle du XIIIe siècle par les sujets qu'elle a représentés, elle en diffère par une exécution plus habile, plus recherchée et par une tendance vers la nature et la réalité. Cependant la statuaire est encore liée intimement à l'architecture, elle présente encore la maigreur et la roideur des colonnes auxquelles sont unies des statues; les têtes, qui cherchent à devenir des portraits, des draperies tombantes à plis multipliés et légèrement brisés, mais jetés avec une certaine afféterie, tels sont les principaux caractères de la statuaire du XIVe siècle, qui tend peu à peu à s'éloigner de la solennelle et naïve tristesse de celle du XIIIe siècle.

Les statues sont assez ordinairement portées sur des *supports* en encorbellement ornés de figures bizarres, d'animaux chimériques, de quadrupèdes, de reptiles, souvent même de véritables groupes satiriques, de caricatures où les figures de moines jouent quelquefois un grand rôle.

Les sculpteurs de cette époque, comme ceux du XVe siècle, choisissaient assez souvent de préférence, pour décorer les supports ou culs-de-lampe portant des statues, « la représentation des vices opposés aux qualités des personnages qu'ils étaient destinés à recevoir, ou encore la figure de leurs persécuteurs, la scène de leur martyre.

Le XVe siècle offre à l'observateur une quantité de ces culs-de-lampe où les vices, les ridicules, les scènes de toutes sortes sont représentés avec une grande liberté et qui sont exécutés avec beaucoup d'habileté et de finesse.

9. — Nous venons de passer en revue les caractères généraux de

l'architecture ogivale secondaire ou rayonnante qui régna depuis l fin du XIIIe siècle jusqu'à la fin du XIVe. Nous terminerons en donnan la liste des principaux édifices religieux qui possèdent des parties im portantes de cette époque.

Église Saint-Ouen, à Rouen, commencée en 1310.
Portail nord de Notre-Dame, de Paris.
Tour de l'église Saint-Pierre à Caen.
Nef de la cathédrale de Troyes.
Le grand portail de la cathédrale de Bayeux (Calvados).
L'église abbatiale de la Chaise-Dieu.
L'église de Tréguier.
La cathédrale de Rodez.
L'église de Saint-Séverin, à Paris.
La chapelle du château de Vincennes.
La nef entière de la cathédrale d'Auxerre.
Une grande partie de Notre-Dame de l'Epine, près Châlons-sur-Marne.
De grandes portions de la cathédrale de Metz, de Toul.
Une grande partie des nefs de la cathédrale de Perpignan.
De Meaux, de Tours.
De l'église Saint-Jacques à Dieppe.
De l'église Saint-Jacques à Compiègne.
Le chœur de l'église de Carentan.
Le chœur de Saint-Étienne de Caen.
Etc., etc.

LIVRE XII

FRANCE FÉODALE

L'architecture ogivale au XVe siècle. — Son déclin.

1. — Pendant le XIVe siècle, nous avons vu la France, désolée pa les guerres civiles des Bourguignons et des Armagnacs, par la grand guerre avec les Anglais, conserver encore l'architecture dans la voie qu lui avait tracée le XIIIe siècle, poursuivre l'achèvement d'un gran nombre d'édifices religieux commencés au siècle précédent, et mêm en élever quelques-uns qui sont, sans contredit, des monument remarquables. Mais au commencement du XVe siècle, la France, bouleversée par les luttes des partis, attaquée de nouveau par les

Anglais, semblait toucher à sa fin; la société, épuisée par la misère et la dépopulation, présentait des signes de langueur morale et de découragement, tout était arrêté; et l'on conçoit que les arts, comme les sciences et les lettres, se ressentaient de cette caducité dont la société française semblait atteinte. La littérature chevaleresque avait tari; les poëmes avaient cédé la place aux fabliaux; l'architecture ogivale, en décadence, sacrifiait peu à peu la beauté au précieux des détails; maniérée et subtile, elle devenait une scolastique de pierres. La logique avait usé la théologie et la littérature. La triste victoire des universités sur la papauté n'avait rien produit. Le concile de Constance n'avait rien réformé, rien édifié. La France, l'humanité, sans espoir, s'asseyait et se croisait les bras dans ce profond découragement.....[1] Il fallait qu'une vie nouvelle fît sortir la France de la tourmente douloureuse où elle était plongée. Une telle vie ne recommence que par la simplicité du cœur, par l'héroïsme des âmes simples : c'était là l'unique remède pour la patrie comme pour le monde, pour la société comme pour les arts, les lettres et les sciences.

On sait quelle fut la mission providentielle de Jeanne d'Arc, comment la France fut sauvée par cette héroïne, quel fut son supplice, et comment les Anglais, peu à peu chassés de notre sol, ne possédèrent plus que Calais.

« La guerre des Anglais, dit M. H. Martin, a eu pour conséquence immédiate de révéler la France à elle-même comme corps politique. En luttant contre l'envahisseur, la France du XVe siècle a vu le génie même de la France lui apparaître personnifié dans une vision sublime; comme le prophète devant l'ange du Seigneur, elle est restée éblouie, et n'a compris qu'à demi; pourtant, le bras d'en haut, en la touchant, lui a communiqué des puissances inconnues. Avant la guerre des Anglais, la nationalité n'était qu'un sentiment profond déjà, mais flottant et vague; après la guerre, elle est une force constituée, ayant d'elle-même une notion, sinon complète, au moins très-vigoureuse et très-déterminée, et l'on peut affirmer qu'il n'a pas encore existé dans le monde un groupe d'hommes aussi considérable, occupant un territoire aussi étendu, que l'on ait pu considérer comme étant, au même degré, une véritable nation. »

2. — Par une coïncidence assez remarquable, l'année 1453, qui vit la chute définitive de la domination anglaise sur le continent, vit aussi la chute de l'empire d'Orient. La prise de Constantinople (29 mai 1453) marque la fin du moyen âge et le commencement de la renaissance. « En effet, dit encore le savant historien que nous venons de citer, une série d'éclatants phénomènes annonce que le monde va changer de voies. La vieille rivalité des églises romaine et

[1] Michelet, *ouvr. cité*.

grecque terminée pour un temps, par la ruine de la chrétienté orientale; l'Eglise grecque esclave ou reléguée dans les solitudes du Nord, chez un grand peuple barbare (la Russie) qui restera encore pendant bien des générations sans communications avec l'Occident; la rébellion des hussites mal étouffée et jetant çà et là, dans les régions teutoniques, des étincelles qui menacent Rome de voir un jour éclater un nouvel embrasement et relever un nouvel ennemi, plus voisin que l'Eglise grecque et plus puissant que le hussitisme; la France, délivrée de l'invasion, passant de l'anarchie féodale et princière à une monarchie fortement armée pour le pouvoir absolu au dedans comme pour la guerre au dehors, et menaçant déjà la Bourgogne, sa fille insoumise et enrichie de ses dépouilles; les *Espagnes*, énergiquement trempées dans cette interminable guerre de race et de religion contre les Maures, qui va s'achever par la chute de Grenade, compensation de la chute de Constantinople, et se concentrant pour devenir l'*Espagne;* la Gaule teutonique, la Gaule du Rhin, enfantant l'IMPRIMERIE, et préparant à des pensers nouveaux un instrument d'une puissance incalculable, et dont aucune révolution ne saurait jamais dépouiller le genre humain ; enfin, l'Italie couvant la pensée que cet instrument ne tardera pas à multiplier sans limite, étalant le plus magnifique développement d'art plastique qui ait paru sur la terre depuis les Grecs, et se replongeant avec passion dans ces sources de l'antiquité classique, où doit se retremper encore une fois l'Occident, alors que tarit la séve du moyen âge : tel est le grand spectacle que présente l'Europe au milieu du XVe siècle. La Providence se sert de la ruine d'une civilisation pour en féconder une autre. Les débris de Constantinople, dispersés parmi l'Europe, y réveillent la tradition de la Grèce. Le génie littéraire, aussi bien que religieux, avait disparu depuis des siècles chez les chrétiens d'Orient : l'érudition était restée; les savants byzantins apportent en Italie les monuments originaux des lettres grecques, avec le goût et l'interprétation de ces monuments. Les artistes italiens avaient déjà antérieurement retrouvé et compris les monuments des arts grecs. La science morte des Byzantins redevient la vie en touchant les peuples rajeunis de l'Occident. L'Italie du moyen âge, instruite par l'Hellénie antique, fait remonter la science occidentale, du latin, la langue des affaires, au grec, la langue de la poésie, et donne à l'Europe la RENAISSANCE. La France reçoit du dehors une ère nouvelle, et perd pour un temps l'initiative dans le monde. »

3. — Mais n'anticipons pas sur la marche de ce XVe siècle, dont la fin est d'autant plus remarquable que le commencement a été rempli de douloureuses années.

On sait que la fin du XIVe siècle fut « un tableau confus où le peuple, dans l'inertie et la stupeur, regarde, sous les foudres ecclé-

siastiques qui se croisent en vain, tourbillonner autour d'un roi en démence l'orgie insolente du pouvoir ». Le XVe siècle voit se continuer cette situation calamiteuse qui fit du règne de Charles VI une des plus tristes de notre histoire. Sous Charles VII, la France est à deux doigts de sa perte ; elle n'est sauvée que par l'héroïsme de la Pucelle, et peu à peu chasse les Anglais de son territoire, qui avait été ravagé par les étrangers, la famine et les grandes compagnies. Malgré tous ces désastres, la France continue de se développer et de grandir, mais péniblement et au milieu des maux et de la souffrance. On voit, en effet, à l'issue de la grande lutte, la France, sentant s'accroître ses forces, et voyant ses adversaires s'affaiblir, tourner tous ses efforts vers les améliorations pacifiques, supprimer un certain nombre de ses impôts levés pour la guerre, relever son commerce intérieur et renaître à l'agriculture ; en même temps, l'armée régulière était réorganisée. « La France allait ressaisir par la discipline la supériorité que lui avaient enlevée l'anarchie des milices féodales et les premiers progrès des Anglais dans l'art de la guerre. Ces progrès étaient dépassés de bien loin d'un seul élan : la France avait jadis enfanté la chevalerie ; c'était encore la France qui enfantait le système militaire moderne destiné à remplacer la chevalerie. »

4. — En même temps que l'armée était réformée, les finances se réorganisaient ; les relations diplomatiques ne se conduisaient pas moins bien que les affaires intérieures ; la Normandie était recouvrée, grâce à l'excellente discipline de l'armée, discipline dont le mérite doit se reporter à Jacques Cœur qui avait assuré sa subsistance par sa générosité et son intelligence, grâce aussi aux deux frères Bureau dont le hardi génie avait fait de l'artillerie un art nouveau. C'est principalement à ces hommes éminents que Charles VII dut de voir se relever la France. Au point de vue spécial de l'art, nous devons signaler l'influence que Jacques Cœur exerça sur sa marche et son développement. Non-seulement ce grand citoyen rendit d'immenses services politiques et économiques à son pays ; non-seulement il l'aida par ses grandes richesses à s'affranchir du joug étranger et excita chez lui le génie du commerce et la production des richesses matérielles ; mais encore il employa une fortune considérable à réveiller les beaux-arts à demi-étouffés sous les désastres et les calamités. Nouveau Médicis, il imprima une impulsion puissante à l'architecture en élevant son fameux hôtel de Bourges (1443 à 1451), qui subsiste encore, et qui devint le type de tout un système de construction, se rattachant aux mœurs du temps et aux exigences de notre climat. Ce fut lui qui continua le mouvement que Charles V avait donné à l'architecture civile, et nous verrons la fin du XVe et le XVIe siècle continuer cette marche croissante des constructions domestiques en même temps que nous assisterons au déclin de l'architecture religieuse.

5. — Louis XI, qui succéda à Charles VII (1461), n'avait rien de ce caractère chevaleresque que son père avait montré. Son règne fut une lutte constante avec les grands vassaux, une suite d'innovations hardies, de tentatives de nivellement, et, s'il fut douloureux aux peuples, on ne peut nier qu'il n'ait fait de grandes choses pour l'unité française. Ce roi, dont « le cheval portait le conseil », avait abattu les « sires des fleurs de lis », favorisé « le développement de la bourgeoisie et des forces industrielles et commerciales. Mais si l'accroissement de la puissance nationale était immense; si le progrès social était, à certains égards, incontestable, le despotisme aussi était en progrès, la religion de la force et de la ruse, « la religion du succès [1] » détrônait partout la religion du devoir et du droit; la moralité n'avait pu être absolument étouffée dans le monde politique sans s'altérer profondément dans la vie privée. Une brillante aurore intellectuelle commençait de s'entrevoir à l'horizon, les esprits fermentaient et s'élançaient vers des lumières nouvelles; mais ce n'était pas dans de bonnes conditions morales que la France allait aborder les grandes nouveautés de la renaissance [2]. »

Ce règne de Louis XI est véritablement une période importante dans notre histoire, au point de vue des progrès des connaissances humaines. Ce roi, qui avait un profond dédain pour les priviléges des nobles et des clercs, était novateur par goût et encourageait toutes les innovations, pourvu qu'elles ne contrariassent pas son autorité. Il encouragea les lettres et les sciences; la médecine et la chirurgie furent l'objet d'une protection toute particulière, et il donna asile à plusieurs savants grecs venus d'Italie. C'était l'époque où le cardinal Bessarion donnait une si vive impulsion aux études philologiques, où tous les trésors de l'antiquité latine et grecque étaient exhumés du fond des cloîtres, et apportés d'outre-mer, où d'immenses travaux littéraires faisaient sombrer la vieille scolastique.

6. — Tout cet immense mouvement qui amena la renaissance ne fut pas perdu pour la France, qui donna Charles d'Orléans et Villon à la poésie, Philippe de Commines à l'histoire. Toute cette fin du XV[e] siècle est remplie par la fermentation universelle des intelligences. Un grand événement providentiel « arme la pensée humaine d'un instrument de propagation qui devait changer la face de l'univers »; l'IMPRIMERIE, « révélée au genre humain par une inspiration divine, dit Mélanchthon, surgit des bords du Rhin vers 1440 [3]. Ce fut un esprit d'élite, Jean Gutenberg, né à Mayence, et établi à Strasbourg depuis son enfance, qui, en substituant les caractères mobiles aux ca-

[1] M. Michelet.

[2] M. H. Martin.

[3] On sait que la Chine possédait depuis longtemps les éléments de ce grand art; elle savait tirer des impressions sur des tissus de toutes sortes au

ractères fixes, donna la vie au grand art; aidé par ses deux associés, Jean Fust et Pierre Schœffer, il fit paraître son premier livre imprimé en 1455. A partir de cette année mémorable, l'imprimerie se répandit en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Italie, et la France ne fut pas la dernière à recevoir ce « don du ciel ». Dès 1469, trois disciples de Jean Fust, appelés par Guillaume Fichet, recteur de l'université, et protégés par le célèbre docteur en théologie Jean de Lapierre, établissaient leur atelier dans le collége de la Sorbonne : « La presse, qui devait prêter une si puissante assistance à tous les novateurs, eut pour berceau, à Paris, le sanctuaire de la vieille foi et de la vieille intolérance. La royauté ne s'effaroucha pas non plus de cette redoutable nouveauté ; Louis XI protégea les imprimeries parisiennes et le commerce des illustres imprimeurs mayençais, qui avaient envoyé un commis porter à Paris une partie de leurs éditions [1]. »

Quand Louis XI mourut, la France, qui avait tant souffert de son despotisme, accomplit cependant l'ouvrage de l'abaissement des grands : elle allait bientôt atteindre cette unité qui devait la rendre redoutable à toute l'Europe ; elle allait aussi, sous la conduite de Charles VIII, roi jeune et ardent, se mettre en contact avec l'Italie. Cette institutrice de la civilisation moderne offrait alors un magnifique spectacle; sa renaissance marchait alors à pas de géants, « soutenue qu'elle était par l'imprimerie, et par une science nouvelle qui s'appliquait à décrire les monuments du passé, en attendant qu'elle pût en déterminer l'ordre de succession et les origines diverses : l'archéologie, la science des choses anciennes, était née à Rome, la ville des ruines. »

Mais, à la mort de Charles VIII, la France commençait à peine à entrer dans ce vaste tourbillon d'idées soulevé par la renaissance italienne, et cependant des événements d'une portée extraordinaire, qui s'étaient passés dans les dernières années de son règne, achevaien. « d'inaugurer magnifiquement l'ère moderne ». Un nouveau monde était découvert par Christophe Colomb (1492), qui donnait ainsi naissance à la grande navigation ; les Portugais, qui avaient déjà installé des comptoirs sur les côtes occidentales d'Afrique, doublaient sous la conduite de Vasco de Gama, le cap de Bonne-Espérance, trouvaient la route des Indes, et jetaient les fondements de la puissance portugaise dans l'Hindoustan (1498). Toutes ces grandes choses, qui signalèrent la fin du XVe siècle, annoncèrent une ère nouvelle dans laquelle la

moyen de caractères fixes sculptés sur des planches de bois. Ce procédé paraît avoir été connu en Europe vers la fin du XIVe siècle; on a conservé quelques pages imprimées en caractères très-grossiers, et l'on suppose qu'elles furent publiées en Hollande de 1400 à 1440. De là les prétentions des Hollandais, dit M. H. Martin, qui revendiquent l'honneur de la découverte de l'imprimerie par Laurent Jansson Coster, de Haarlem.

[1] H. Martin, *Hist. de France.*

France allait entrer en renouvelant ses arts, ses lettres et ses sciences.

7. — Au milieu de ces luttes de la première moitié du XVe siècle, de cette fermentation intellectuelle de sa seconde moitié, que devenait l'architecture religieuse, dont le déclin s'annonçait déjà, comme nous le savons, à la fin du XIVe siècle?

Nous l'avons dit, l'art religieux ne put que continuer à suivre l'impulsion donnée par les deux siècles précédents ; il est évident que les malheurs qui désolèrent la France sous Charles VI et Charles VII ne purent lui donner un essor nouveau. Au reste, l'architecture religieuse, cette expression sublime de l'idée chrétienne, en perdant de vue son point de départ, allait jeter son dernier éclat dans quelques édifices isolés; elle était arrivée, vers la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, à « cette phase où l'art fatigué se raffine, se subtilise, se surcharge d'ornements, s'épuise en combinaisons qui étonnent l'imagination plus qu'elles ne satisfont le goût ». Elle perdait peu à peu sa majesté sereine, et cherchait, pour ainsi dire, à s'étourdir à force d'audace ; ses efforts pour étonner et surprendre annonçaient sa prompte décadence, « décadence dont le monde n'a pas encore vu le terme, car, en ce qui concerne l'art religieux, rien n'a remplacé le style ogival ».

Ce qui distingue l'architecture du XVe siècle, c'est la science des combinaisons dans la construction, une profusion d'ornements et de détails tels, que les dispositions d'ensemble disparaissent. Dans les monuments de cette époque, « tout membre de l'architecture qui se produit à la base de l'édifice, dit excellemment M. Viollet-le-Duc, pénètre à travers tous les obstacles, montant verticalement jusqu'au sommet sans interruption. Ces piles, ces moulures, qui affectent des formes prismatiques, curvilignes, concaves avec arêtes saillantes, et se pénètrent en reparaissant toujours, fatiguent l'œil, préoccupent plus qu'elles ne charment, forcent l'esprit à un travail perpétuel, qui ne laisse pas de place à cette admiration calme que doit causer toute œuvre d'art. Les surfaces sont tellement divisées par une quantité innombrable de nerfs saillants, de compartiments découpés, qu'on n'aperçoit plus nulle part les nus des constructions, qu'on ne comprend plus leur contexture et leur appareil. Les lignes horizontales sont bannies ; si bien que l'œil, forcé de suivre ces longues lignes verticales, ne sait où s'arrêter, et ne comprend pas pourquoi l'édifice ne s'élève pas toujours pour se perdre dans les nuages. La sculpture prend une plus grande importance, en suivant encore la méthode appliquée dès le XIIIe siècle. En imitant la flore, elle pousse cette imitation à l'excès; elle exagère le modelé; les feuillages, les fleurs ne tiennent plus à la construction : il semble que les artistes aient pris à tâche de faire croire à des superpositions pétrifiées. Il en résulte une sorte de fouillis qui peut paraître surprenant, qui peut étonner par la diffi-

culté de l'exécution, mais qui distrait et fait perdre de vue l'ensemble des édifices. »

8. — Quelle différence entre l'ornementation du XIIIe siècle et celle du XVe ! La première est en harmonie parfaite avec les grandes lignes architecturales ; la seconde « n'est plus qu'un appendice qui peut être supprimé sans nuire à l'ensemble, de même que l'on enlèverait une décoration de feuillages appliquée à un monument pour une fête ». On s'aperçoit, en examinant un édifice du XVe siècle, que le rigoureux, le géométrique des formes « est en complet désaccord avec la souplesse exagérée de la sculpture », que la voie fausse dans laquelle s'engagent les architectes de cette époque doit leur faire oublier que l'art a pour but suprême la réalisation symbolique des plus nobles conceptions de l'homme, et dès lors le temple chrétien perd son caractère grave, sévère et véritablement religieux.

Ce ne fut pas seulement en France que l'architecture ogivale pencha vers sa décadence ; dans tous les pays où elle régna, en France, en Allemagne, en Angleterre, cette décadence se produisit sous des formes à peu près identiques, c'est-à-dire par l'application systématique de la verticale, aussi bien dans l'ensemble que dans les détails, malgré l'horizontalité forcée de la construction en pierre. Cet amour de la ligne verticale quand même produisit en Angleterre le style *perpendiculaire*, et en France le style *flamboyant*, à cause des courbes et des contre-courbes qui divisent les fenêtres, et qu'on a comparées à des *flammes*. Tous les deux possèdent les mêmes caractères généraux : déformation de l'ogive, maigreur des moulures, exubérance de la décoration ; tous les deux aussi amènent l'art ogival, par une pente insensible, vers le moment où le grand mouvement de la renaissance produira la réaction qui aura pour résultat de le détrôner dans l'Europe entière.

9. — Les monuments religieux complets datant du XVe siècle sont rares en France. Le plus bel exemple que nous puissions citer est, sans contredit, l'église de Saint-Ouen, à Rouen, commencée en 1318, qui ne vit son entier achèvement qu'au commencement du XVIe siècle. Comme plan et comme dispositions générales, cette splendide église appartient au XIVe siècle ; mais comme ornementation et comme détails, elle est bien du XVe. Un de nos historiens a dit qu'elle présente tout à la fois, dans son caractère architectural, une exception sublime à la dégénération morale des artistes.

Dans un ordre inférieur, Paris possède du XVe siècle, le porche, une grande partie de la façade, la nef, et quelques autres portions de Saint-Germain l'Auxerrois. Le porche est surtout caractéristique de l'époque ; il est l'œuvre de maître Jean Gaussel, et se distingue par l'élégance de ses formes et l'harmonie de ses proportions.

L'église Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne, est

encore un édifice remarquable du XVe siècle. Son portail, où l'on peut voir une ornementation vraiment belle, a été élevé en 1429, ainsi que la nef et la tour du nord ; mais l'édifice ne fut terminé que vers 1529, à cause de l'abandon des travaux. Beaucoup d'autres portions de nos monuments religieux datent du siècle qui nous occupe ; ces portions, greffées sur des parties du XIIIe ou du XIVe siècle, se font immédiatement reconnaître par la décoration excessive qui les couvre, et qu'on a justement comparée à une broderie.

LIVRE XIII

FRANCE FÉODALE

Caractères de l'architecture ogivale du XVe siècle. — Extérieur.

1. — D'après ce que nous avons dit dans notre précédent livre, il est facile de voir que les caractères du style ogival du XVe siècle ne peuvent guère se confondre avec ceux des époques précédentes. Passons en revue, comme nous l'avons fait jusqu'ici, les caractères extérieurs et intérieurs des monuments religieux de la troisième période de l'art ogival, auquel on a donné le nom d'art ogival *flamboyant*.

La forme des églises se conserva telle que le XIVe siècle l'avait donnée; aucune modification ne vint changer les grandes et larges dispositions des plans ; on ne peut que constater une tendance à enlever de la symétrie aux formes des édifices, en accolant des chapelles sans proportions avec le corps du monument, véritables excroissances monstrueuses qui ôtent souvent à une église tout son caractère.

M. de Caumont signale la Bretagne comme une des parties de la France où ces constructions disparates sont le plus communes et le plus frappantes.

A part ces exceptions malheureuses, on conçoit que les dispositions générales des églises n'aient pas été changées ; d'un côté, les pratiques du culte étaient restées les mêmes, et de l'autre presque toutes les églises du XVe siècle avaient été élevées sur des plans conçus antérieurement. Ce n'est donc pas dans le plan des édifices qu'il faut chercher les signes caractéristiques de la dernière période de l'art chrétien, mais bien dans le style et la combinaison nouvelle des formes architecturales.

Nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit au sujet des

absides des églises du XIVe siècle ; au siècle qui nous occupe, on retrouve toujours les dispositions semblables à celles que nous avons données ; les chapelles absidales, la chapelle de la Vierge présentent absolument les mêmes formes et les mêmes caractères.

2. — Mais si les grandes dispositions architecturales n'ont pas changé, il n'en est pas de même de l'appareil employé par les constructeurs du XVe siècle. La nature des matériaux ne change cependant pas, mais on retrouve, dans l'appareil qu'ils produisent, cet oubli de leur nature, indice de décadence, contre lequel se sont si bien garantis les architectes du XIIIe siècle.

« Le désir de produire des effets extraordinaires, dit un des plus habiles constructeurs de notre temps, la profusion des ornements, des pénétrations de moulures, l'emportent sur l'appareil raisonné, prenant pour base la nature des matériaux employés. C'est alors la décoration qui commande l'appareil, souvent en dépit des hauteurs de bancs ; il en résulte de fréquents *décrochements* dans les lits et les joints, des déchets considérables de pierre, des moyens factices pour maintenir ces immenses gables à jour, ces porte-à-faux ; le fer vient en aide au constructeur pour accrocher ces décorations, qui ne sauraient tenir sans son secours, et par les règles naturelles de la statique. » Ainsi, au XVe siècle, c'est ce parti pris d'ornementation verticale, en contradiction évidente avec la construction, qui guide les architectes pour la taille de leur appareil. Le commencement du XVIe siècle nous offre des aberrations plus grandes encore dans les tours de force qu'on rencontre dans quelques édifices de cette époque.

3. — Les façades du XVe siècle conservent les dispositions principales que nous connaissons, c'est-à-dire les trois portails, les galeries et la grande rose, et les deux tours généralement surmontées de flèches découpées à jour. Bien que ces grandes divisions soient les mêmes que celles des églises du XIIIe siècle, on n'y retrouve plus cette unité imposante, cette noblesse sévère qui forment un des caractères de l'art religieux de cette période de notre architecture nationale. Cela tient à cet assemblage confus de lignes rompues, à cette profusion d'ornements qui couvrent toutes les surfaces, à cet immense réseau de pierre, qu'on a souvent comparé à une véritable dentelle, sous laquelle se dérobent les masses de la construction, à cet emploi systématique de la ligne verticale qui est en contradiction avec la construction.

4. — Le trait le plus caractéristique des portails du XVe siècle, comme de toutes les ouvertures, c'est le *fronton* qui surmonte leurs ogives. Ce fronton a ses rampants en lignes droites et souvent en lignes courbes, concaves en dehors. Au fur et à mesure que l'ogive se déformera, ces contre-courbes s'abaisseront, et finiront par former une accolade telle qu'on la trouve au-dessus des portes des édifices

religieux ou civils de la première moitié du XVe siècle. A l'époque que nous étudions, les rampants droits ou courbes des frontons, s'élevant beaucoup au-dessus des arcades des baies, donnent au fronton une certaine élégance. Comme au siècle précédent, le tympan est découpé à jour et souvent orné de figures placées sous un dais. Quant au portail proprement dit, il nous offre l'ensemble que nous avons déjà décrit : l'ouverture de l'arcade est large ; son pourtour est souvent orné de festons composés de petites ogives simples ou trilobées. La baie de la porte est toujours partagée en deux par un trumeau auquel s'adosse une statue de la Vierge. Cette baie est surmontée d'un tympan sculpté. Les voussures du portail sont divisées par des nervures en zones dans lesquelles sont placées des statuettes portées sur de petits dais sculptés délicatement. A droite et à gauche, les côtés du portail sont armés de colonnettes ou de niches couvertes chacune par un dais ; ces niches ou ces colonnettes correspondent aux nervures des voussoirs. De chaque côté des portails s'élèvent les contreforts que nous avons vus au XIIIe siècle, divisant en trois portions verticales les façades des églises et encadrant les baies des portails. Derrière le fronton des portails se déploie une galerie à jour ou une arcature éclairant la nef et garnie de vitraux. Au-dessus de cette galerie se trouve la grande rose au milieu, et, de chaque côté, de grandes fenêtres dont les divisions nous donnent le caractère principal des constructions du XVe siècle.

5. — La forme des fenêtres de l'époque ogivale tertiaire est celle en ogive évasée, s'écrasant de plus en plus jusqu'à devenir une accolade. Cependant cette forme en accolade ne se rencontre guère qu'au XVIe siècle, employée d'une manière plus générale. Dans les édifices religieux, l'ogive, tout en s'élargissant, conserve sa forme caractéristique. La partie des fenêtres qui est au-dessous, est divisée en plusieurs compartiments par des meneaux perpendiculaires, qui ne sont plus des colonnettes, mais des tiges à moulures prismatiques. Arrivés à la naissance de l'ogive, ces meneaux se ramifient en suivant des courbes et des contre-courbes toujours ascendantes, qui laissent ainsi des vides capricieusement ondulés, comme on peut le voir par les exemples que nous donnons. Ce sont les dispositions particulières de ces courbes, qu'on a comparées à des *flammes* droites ou renversées, qui ont fait donner au style ogival du XVe siècle le nom de *flamboyant*. Cependant ce caractère n'a pas été adopté dans toute la France ; c'est surtout dans le nord qu'on le rencontre. Dans l'est au contraire, vers le Rhin, les broderies rayonnantes ont continué à être employées dans beaucoup d'édifices religieux (fig. 113).

Quoi qu'il en soit, on est étonné de l'extrême habileté manuelle des artistes de cette époque, en examinant comment ils ont su plier la pierre comme une cire molle à toutes les exigences de leur fantaisie ;

il était impossible d'aller plus loin : « un pas de plus, et la matière se déclarait rebelle, les monuments n'eussent pu exister que sur les épures ou dans le cerveau des constructeurs. »



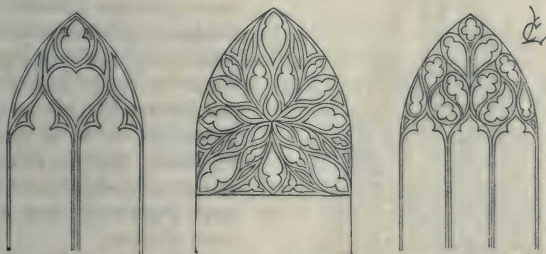


Fig. 113.— Moitié de la grande rose de la sainte Chapelle de Paris. — Galbes de fenêtres du XVᵉ siècle.

Extérieurement, l'archivolte des fenêtres est souvent ornée d'un rang de feuillages; le fronton qui, généralement surmonte l'arcade, a un gable à courbure légèrement concave en dehors; son tympan est découpé à jour, ou décoré de panneaux, et ses rampants sont garnis de crochets dont la forme est aussi caractéristique (fig. 114).

6. — Les grandes roses qui sont percées au-dessus du portail central pour éclairer la nef, présentent des divisions analogues à celles que nous avons vues pour les fenêtres. Nous n'y trouvons plus de colonnettes disposées en rayons, plus d'ogives régulières simples ou trilobées ; il n'est guère possible d'en donner une idée exacte autrement que par le dessin, elles échappent à toute description. Leurs combinaisons sont variées à l'infini, et remplissent leur capacité intérieure de flammes et de cœurs plus ou moins contournés, allongés, qui

donnent bien la raison à cette dénomination de *flamboyant* qu'on a donnée au style de cette époque.

Les galeries extérieures qui dominent la grande rose, et qui règnent ordinairement à la base des tours, offrent les caractères que nous connaissons aux fenêtres ; elles sont élancées, découpées en flammes, et ont quelquefois leurs ogives surmontées de petits frontons fleuronnés.

7. — Les clochers conservent la même importance que dans le siècle précédent, quoique cependant ils tendent, vers la fin du XVe siècle, à perdre de leur hauteur et de leur couronnement pyramidal. Leur plan est toujours un carré dont les angles sont maintenus par des éperons à ressauts ou par des contre-forts décorés, comme nous le verrons bientôt. Ces contre-forts, qui montent de fond, s'élèvent jusqu'à la base de la flèche et aboutissent à une balustrade caractéristique du siècle précédent. C'est là que s'élève la flèche, dont le plan devient octogonal et dont les combinaisons d'appareil sont vraiment merveilleuses.

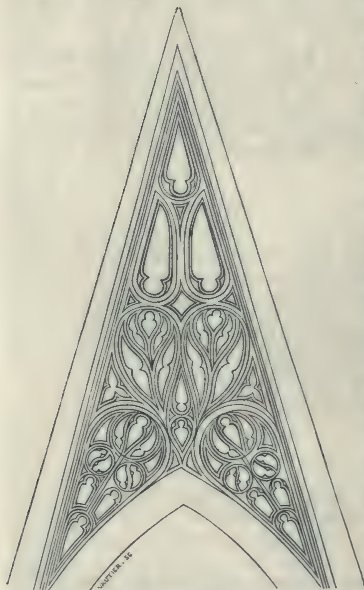


Fig. 114.— Galbe d'une fenêtre de la cathédrale de Meaux (XVe siècle).

Beaucoup d'églises terminées au XVe siècle, ou en voie de l'être, ont des clochers sans flèches : à Nevers, à Auxerre, à Rouen et à Bourges (les tours dites *de beurre*), à Clamecy, etc., les tours en sont privées ; tandis qu'à Chartres, à Thann (Haut-Rhin), à Harfleur, à Mende, à Bordeaux (Saint-André), à Caudebec, etc., on voit des flèches plus ou moins découpées qui surmontent les tours. Ces couronnements si curieux de nos clochers sont assurément la plus belle conception du XVe siècle, surtout ceux qui ont été construits en bois et qui se plaçaient au centre de la croisée. Nous n'essayerons pas ici de décrire ces conceptions hardies des artistes du XVe siècle : disons seulement que chaque face est percée de fenêtres à flammes plus ou moins compliquées ; que souvent de petits contre-forts, prenant naissance sur les angles de la tour

carrée et surmontés de pinacles, servent de points d'appui à de petits arcs-boutants, festonnés quelquefois, qui butent la base de la flèche; qu'un ou plusieurs escaliers à jour conduisent à une plate-forme d'où s'élance la flèche pyramidale à jour, véritable dentelle de pierre dont les arêtes sont garnies de crochets, et dont le sommet est terminé par un bouquet de feuillage, par une statue ou une croix.

Dans un certain nombre d'églises, le XVe siècle s'est écarté de la règle, en élevant « une seule tour carrée au milieu du fronton occidental, comme à Saint-Riquier (Somme), à Saint-Jean de Caen, à Saint-Jacques d'Anvers, à Saint-Bavon de Gand, à la cathédrale de Berne, à Fribourg en Brisgaw, à la cathédrale d'Ulm, etc., etc. Sauf quelques exceptions, cette tour unique a le défaut d'écraser les façades, et généralement elle produit un mauvais effet [1]. »

Beaucoup de petites églises élevées ou restaurées à l'époque qui nous occupe, n'ont qu'un clocher que le savant archéologue que nous venons de citer a appelé clocher-arcade, et qui présente un ou plusieurs étages d'arcades dans quelques-unes desquelles on suspendait les cloches.

On voit aussi dans des églises du second ordre la façade occidentale flanquée à ses angles de tourelles saillantes, divisées dans toute leur hauteur par des contre-forts ou pilastres d'une grande finesse, sur lesquels se pourtournent de nombreuses moulures. Ces tourelles sont généralement destinées à renfermer des escaliers, ainsi qu'on en voit des exemples aux églises d'Abbeville, de Senlis, de Compiègne, etc., etc. Leur couronnement est une reproduction réduite de celui des clochers, et se compose des mêmes ornements capricieux découpés à jour [2].

Entre les deux tours et derrière la galerie qui les sépare, on voit le pignon qui s'élève à l'extrémité de la nef, et qui est décoré d'entrelacs sculptés de crosses végétales et de découpures sans nombre; toute cette ornementation est disposée capricieusement sans aucune règle fixe.

Le XVe siècle nous montre encore quelques porches élevés devant les portails; nous signalerons principalement le porche de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris, celui de Saint-Vincent à Rouen, etc.

8. — Quant aux façades latérales et aux chevets, on retrouve le système des contre-forts et des arcs-boutants que nous connaissons, mais au XVe siècle leur ensemble manque d'harmonie et perd de sa simplicité première. On y remarque un assemblage de masses très-lourdes et des constructions maigres, malgré une décoration excessive et une exagération de légèreté.

[1] De Caumont.
[2] Albert Lenoir.

Les contre-forts sont toujours les piliers plus ou moins épais qui reçoivent les poussées des parties supérieures de l'édifice ; mais pour dissimuler leurs masses, les architectes les ont surchargés d'ornements : ainsi leurs faces sont ornées de pinacles en application, de niches, de panneaux, d'arcatures aveugles, qui leur ôtent le mâle aspect que possèdent les contre-forts du XIIIe et du XIVe siècle. Quand ils supportent des arcs-boutants, ils sont isolés, comme on sait, et se surmontent de clochetons souvent octogones, dont chaque face, près du toit, est couronnée d'un fronton aigu hérissé de crochets, ou par des aiguilles.

Ainsi surchargés d'ornements, les contre-forts perdent leur caractère de piliers de renfort, et malgré leur exécution habile et leur décoration compliquée, ils ne présentent dans l'ensemble des faces latérales que confusion ou monotonie.

9. — Nous l'avons dit plusieurs fois dans nos chapitres précédents, les constructeurs du XIVe et du XVe siècle perfectionnèrent leur méthode et poussèrent leur principe à ses dernières limites ; ils étaient arrivés, à l'époque que nous étudions, à posséder une connaissance très-étendue des poussées des voûtes, et quand ils eurent à construire les aqueducs élevés sur les arcs-boutants pour la descente des eaux, ils purent calculer exactement le poids de ces aqueducs pour empêcher le soulèvement des arcs-boutants. Mais il était dit que l'art ogival devait périr par l'exagération de ses premiers principes ; nous voyons, en effet, les constructeurs oublier les conditions de stabilité et de résistance, pour arriver à produire des tours de force de légèreté. Quand le problème était étudié par un homme supérieur, les difficultés étaient vaincues avec bonheur, et le monument nous étonne et nous surprend encore aujourd'hui, comme à l'église du mont Saint-Michel, comme à Saint-Maclou, à Rouen, et dans plusieurs autres églises ; mais quand la question devait être résolue par un homme vulgaire, il suivait les exemples qu'il avait sous les yeux, sans comprendre le cas exceptionnel qu'il avait à traiter.

Les élévations latérales des églises du XVe siècle présentent, comme aux siècles antérieurs, les faces des transsepts décorés dans le même style que la face occidentale ; nous n'ajouterons donc rien à ce que nous avons dit plus haut. Nous citerons, comme magnifique exemple du style flamboyant appliqué à une façade du transsept, celui de la cathédrale de Beauvais, qui nous offre en outre un splendide modèle de cette ornementation *florescente* qui a fait donner aussi au style ogival du XVe siècle le nom de style *fleuri*.

10. — Le couronnement des édifices par les balustrades se conserve pendant tout le XVe siècle ; elles prennent même une grande importance dans les constructions civiles, comme nous le verrons dans la suite. Les balustrades qui sont élevées à la base des combles sont

richement ornées ; leurs à-jour présentent surtout des losanges, des triangles rectilignes et curvilignes, des courbes et des contre-courbes donnant des flammes analogues à celles des fenêtres. Les moulures qui dessinent ces combinaisons n'offrent plus de tores cylindriques, mais bien des nervures prismatiques. Le soubassement des balustrades forme une corniche décorée de feuillages frisés profondément refouillés, qui se détachent d'une gorge profonde (fig. 115).

Un fait que nous ne devons pas omettre, c'est que le XVe siècle vit naître ces balustrades avec des à-jour sculptés d'attributs, d'armoiries, de lettres et de chiffres ornés, et au XVIe siècle on sculpta même de grandes inscriptions à jour. La sainte Chapelle de Paris nous montre, à la base de sa toiture, une balustrade du XVe siècle, ajourée d'une fleur de lis inscrite dans un cercle, et au milieu un grand K couronné et tenu par deux anges[1] Ce monument possède, à l'oratoire bâti sous Louis XI, sur le côté méridional, une autre balustrade qui porte aussi la lettre L couronnée.



Fig. 115. — Balustrades du XVe siècle (palais de justice de Rouen, hôtel de Cluny et cathédrale de Meaux).

11. —La toiture des monuments religieux du XVe siècle est élevée et porte sur des charpentes qui sont souvent de magnifiques constructions de bois ; quelques-unes de ces charpentes, communes alors dans le nord de la France, et que l'on rencontre en Angleterre, sont de véritables chefs-d'œuvre par leurs combinaisons savantea et la hardiesse de leur exécution. Nous citerons les charpentes de ‹s cathédrale d'Ely et de la grand'salle de l'abbaye de Westminster, en Angleterre ; en France, nous ne possédons que peu d'exemples de ces belles charpentes du XVe siècle couvrant nos grands édifices : c'est surtout dans les constructions civiles qu'elles ont été conservées. Le

[1] C'est la première lettre du nom de Charles VII (Karolus), qui fit refaire cette balustrade.

XVe siècle a aussi élevé, soit sur les tours, soit au centre de la croisée des églises, de hautes flèches de bois recouvertes de plomb ou d'ardoises, qui prouvent que l'art du charpentier était arrivé, à cette époque, à son apogée. La cathédrale d'Evreux, celle de Reims, nous offrent sur leurs croisées deux gracieuses flèches du XVe siècle.

Une des plus belles flèches de cette période, était celle de la sainte Chapelle de Paris, reconstruite dans ces dernières années par le très-regrettable architecte Lassus, sur un ancien dessin conservé à la Bibliothèque impériale.

Nous n'ajouterons rien à ce que nous avons dit sur l'écoulement des eaux pluviales dans les chéneaux masqués par les balustrades, par les aqueducs portés sur des arcs-boutants, et par les gargouilles saillantes sculptées en forme d'animaux chimériques ou de figures humaines, bizarres ou satiriques.

12. — Terminons en disant que les architectes du XVe siècle perfectionnèrent le système d'attache des crêtes qui terminent si heureusement la toiture des édifices. Ce sont, à cette époque, de véritables balustrades, légères, faites de fer forgé recouvert d'ornements de plomb. On peut voir comme spécimen de crêtes du XVe siècle, celle de la sainte Chapelle de Paris, de la tour Saint-Romain, à la cathédrale de Rouen, de l'église Saint-Ouen de la même ville, de saint Wulfrand d'Abbeville, etc.

Tel est, en résumé, l'aspect extérieur des édifices religieux du XVe siècle. Ce qui nous a frappé, c'est le luxe et la richesse qu'on y trouve étalés de tous côtés ; c'est la perte de ce caractère noble et austère de nos monuments du XIIIe siècle : on voit que la foi s'est éteinte; on ne reconnaît plus l'œuvre de tout un peuple d'ouvriers. L'art s'est renfermé dans les constructions civiles, manoirs et palais, dont les formes disparaissent sous un monceau de festons de pierre, de dentelles de pierre, de feuillages de pierre. Il marchait vers une rapide décadence. A toutes les époques d'art il en a été ainsi, l'apogée près de la chute : heureux encore quand une renaissance vient empêcher l'art de s'anéantir tout à fait.

LIVRE XIV

FRANCE FÉODALE

Caractères de l'architecture ogivale au XVe siècle. — Intérieur.

1. — Quand on entre dans une église du XVe siècle, on n'aperçoit aucune modification importante dans les dispositions générales adoptées par les siècles antérieurs; rien, en effet, n'est changé dans les grandes masses : la nef, les bas côtés, le chœur, le sanctuaire, conservent le caractère architectural que nous leur connaissons. Mais si l'on examine attentivement quelques-uns des membres principaux de l'architecture intérieure, on reconnaît des particularités caractéristiques de l'époque tertiaire. Ainsi, ce qui frappe tout d'abord l'observateur, ce sont ces piliers qui limitent les travées de la nef; les longues colonnes isolées ou réunies en faisceaux, et qui montaient jusqu'à la naissance des voûtes, n'existent plus; elles sont remplacées par des nervures prismatiques nombreuses, à profils maigres et secs, qui montent sans interruption jusqu'au sommet des voûtes, et ne font qu'un avec leurs arceaux; aucun chapiteau ne vient interrompre ces lignes verticales : c'est là un trait caractéristique du style flamboyant.

Quelquefois les piliers sont circulaires, polygonaux, ondulés ou enrichis de nervures disposées en spirale, et qui vont se perdre dans les nervures des voûtes : l'église Saint-Séverin, à Paris, nous en offre un exemple (fig. 116); on peut voir aussi les piliers de Saint-Gervais, de Saint-Merry, de Saint-Nicolas des Champs, églises reconstruites ou restaurées au XVe siècle.

2. — Rien ne fatigue l'œil comme ces milliers de nervures, admirablement travaillées d'ailleurs, qui montent, se pénètrent et reparaissent toujours, et qui font perdre à la perspective une de ses principales beautés. On ne peut plus embrasser les nombreux et minutieux détails de ces innombrables faisceaux de nervures tranchantes, curvilignes, concaves, qui s'élèvent jusqu'au faîte de l'édifice, suivent le contour des axes, montent le long des murailles jusqu'aux voûtes qu'elles traversent pour se réunir enfin à une clef, sculptée délicatement. On cherche vainement à reposer son esprit préoccupé, mais non charmé; c'est en vain que les artistes ont placé entre les nervures de riches guirlandes de feuillages frisés, déchiquetés, qu'ils les ont parées de ces détails merveilleux d'exécution ; on s'aperçoit bien

vite que ces créations architecturales leur ont fait perdre le sentiment de l'ensemble, qu'ils ont sacrifié la grandeur et la majesté sévère à quelques accessoires sans importance. C'est là, nous le répétons, un signe de décadence.

Les arcades des formerets conservent fidèlement la forme pure de l'ogive pendant la première partie du XVe siècle; mais bientôt elles s'élargissent, deviennent bâtardes, et souvent leurs archivoltes sont moulurées par la continuation des meneaux des fenêtres, qui descendent jusqu'aux bases des piliers.



Fig. 116. — Travée de l'église Saint-Séverin, à Paris (XVe siècle).

3. — Celles-ci se composent très-souvent d'espèces de balustres à profils saillants, recevant les nervures des piliers; ces balustres sont portés par des socles qui se pénètrent, sont placés à des hauteurs et à des plans différents, et portés sur un support commun polygonal. On est vraiment étonné, quand on examine ces bases du XVe siècle, de la difficulté de tracé et de taille qu'elles présentent; mais rappelons-nous que les constructeurs de cette époque se faisaient un jeu de toutes les pénétrations de nervures, de socles et de moulures, et que toutes leurs facultés étaient tournées vers ces combinaisons compliquées qu'ils résolvaient, au reste, avec facilité.

4. — On conçoit que les architectes, poussés par ce désir de vaincre toutes sortes de difficultés, aient cherché à étonner en construisant leurs voûtes. Quoique dans la construction en elle-même, ils n'aient rien changé, on ne peut s'empêcher de reconnaître la hardiesse des voûtes qu'ils ont élevées et la science qu'ils ont montrée dans le tracé de l'appareil. Dans la première moitié du XVe siècle, les formerets, les arcs-doubleaux, les arcs ogives, sont décorés de nervures très-saillantes et profondément évidées; la clef de voûte prend de plus grandes proportions, devient pendante, et se sculpte délicatement de feuillages ou de figures. Peu à peu on multiplie les nervures; elles se croisent, se partagent en branches nombreuses, qui s'étendent de tous côtés : vers la fin du XVe siècle, la voûte est couverte d'un véritable réseau de nervures, à la rencontre desquelles sont placés des écussons, des rosaces, des clefs pendantes. Quelquefois la clef princi-

pale de la voûte s'allonge démesurément, ainsi que celles plus petites qui l'accompagnent, et toutes sont finement refouillées : on dirait une voûte à stalactites. Ce n'est pas sans surprise et sans inquiétude qu'on regarde ces voûtes découpées, transparentes pour ainsi dire, où sont suspendues de lourdes charges, et dont le fini et le précieux de la sculpture les font ressembler à un travail d'orfévrerie plutôt qu'à un travail de sculpteur.



Du reste, on ne doit pas s'en étonner : le XVe siècle, nous l'avons déjà dit, apporta dans la décoration une exagération fâcheuse, et les clefs de voûte nous en offrent des exemples frappants. C'est à cette époque surtout que les maîtresses clefs présentent ces rosaces géométriques découpées à tour, à compartiments flamboyants, combinés de mille manières, et qui forment une véritable dentelle fine et délicate accrochée au faîte de la voûte. C'est aussi au XVe siècle, vers ses dernières années, que les clefs deviennent de véritables monuments suspendus aux voûtes : nous avons à Paris un modèle curieux de ce genre de décoration dans la chapelle de la Vierge de l'église de Saint-Gervais et Saint-Protais (fig. 117). Quand on regarde ces tours de force, ces combinaisons cherchées des nervures de la voûte, « on se demande comment la pierre a pu se prêter à de pareils caprices ».

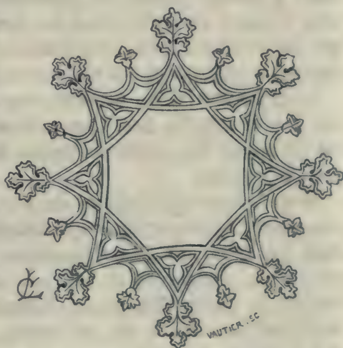


Fig. 117.—Clefs pendantes de Saint-Gervais, et de Saint-Séverin, à Paris (XVe siècle).

« Sans nous arrêter davantage aux clefs pendantes, dit M. de Guilhermy [1], en parlant de cette chapelle de Saint-Gervais, ni aux petits anges qui se tiennent suspendus aux retombées, nous devons citer la couronne tout évidée à jour, qui semble descendre de la voûte, comme un splendide emblème de celle que la Vierge a reçue dans le

[1] *Description archéologique des monuments de Paris.* Bance. 1863.

ciel. Elle a six pieds de diamètre, et trois pieds six pouces de saillie. Nous savons bien que le fer est ici venu en aide à l'adresse du constructeur. Mais il fallait encore beaucoup d'habileté pratique, même avec ce secours, pour surmonter les difficultés de la taille et de la pose d'une semblable décoration, comme l'ont fait les frères Jacquet, qui passaient d'ailleurs pour les plus ingénieux maçons de leur temps. La date de 1517 se lit en lettres de relief sur les bords de la couronne. Un donjon fortifié et des étoiles rappellent les titres de Tour de David et d'Etoile du matin, que les litanies donnent à la mère de Jésus. A la voûte du collatéral, en avant de la chapelle, une croix, entourée d'une banderole, se découpe au croisement des nervures. »

Les églises d'Eu, de Saint-Pierre de Caen, de Saint-Florentin en Bourgogne, d'Étampes, et surtout les églises élevées en Angleterre vers la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, nous offrent les modèles les plus curieux et les plus extraordinaires des clefs pendantes et de ces voûtes couvertes de véritables stalactites.

5. — Ce que nous avons dit du triforium et des grandes fenêtres de clerestory de la fin du XIVe siècle, peut s'appliquer au XVe siècle : je veux dire que le triforium n'est que la prolongation des grandes claires-voies qui donnent du jour dans la nef centrale. On retrouve dans ces deux parties importantes des travées une largeur qui tient tout l'espace compris entre les deux piliers, particularité qui prouve que les constructeurs, exagérant le principe de leurs devanciers, cherchaient à augmenter les vides et à diminuer les pleins.

Le triforium nous montre une galerie élégante, finement découpée à jour par des nervures prismatiques formant des flammes; il en est de même des grandes fenêtres qui le surmontent, et qui sont garnies de vitraux.

Dans beaucoup d'églises du XVe siècle, le triforium manque complétement; quelquefois il est simulé par des arcatures aveugles qui, dans quelques édifices, descendent jusque dans les tympans des arcs formerets, comme on le voit à la cathédrale d'Anvers. La travée de l'église de Saint-Maclou, à Rouen, donne une idée exacte du style intérieur des édifices du XVe siècle; on pourra la comparer avec celles des époques précédentes que nous avons dessinées.

6. — Après avoir examiné la nef, dirigeons-nous vers le chœur. Nous ne trouvons rien à mentionner dans l'architecture des parties constituantes de l'ordonnance de la nef, qui se constitue, comme nous le savons, autour de l'édifice; ce qu'il nous faut signaler, c'est la présence du *jubé* et des *clôtures* qui isolent le chœur de la nef et des collatéraux de l'abside.

Nous avons montré qu'à la fin du XIVe siècle, on commençait à entourer le chœur d'une clôture de grilles ou de tombeaux, permettant aux fidèles de voir l'intérieur du sanctuaire. Mais au XVe siècle et au

commencement du XVIe, cet usage devint général, et l'on vit élever ces jubés qui supportent une tribune sur laquelle se plaçait le diacre chargé de lire l'évangile [1].

Rien ne saurait se comparer à la richesse, à l'élégance de ces clôtures, où la profusion des feuillages, des arabesques, des statuettes, fruits d'une imagination capricieuse, en fait des chefs-d'œuvre de sculpture délicate et fine. Il est impossible de pousser plus loin l'art de tailler la pierre, de lui donner le mouvement et la vie. Nous citerons comme exemple de jubés de l'époque ogivale tertiaire : le magnifique jubé du Folgoat (Finistère); celui de la Madeleine à Troyes; celui de Saint-Fiacre, en Bretagne, qui est de bois, et dont aucune description ne peut rendre la finesse et la beauté; ceux de Saint-Etienne du Mont, de la cathédrale d'Alby, qui datent du XVIe siècle, époque qui en construisit une assez grande quantité. La Belgique en possède de magnifiques que le temps et la main des hommes ont épargnés.

7. — Aux jubés doivent se rattacher les clôtures de pierre qui séparent le chœur des collatéraux, et qui, à l'époque que nous étudions, deviennent d'une richesse vraiment étonnante. Nous ne pouvons nous dispenser de citer la clôture du chœur d'Amiens, qui représente, dans une suite de tableaux, l'histoire de saint Firmin ; celle de la cathédrale d'Alby, et surtout la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres, datant, comme la plupart de celles que nous possédons encore, des commencements du XVIe siècle.

Cette dernière, une des merveilles de l'art français, fut commencée en 1514 par Jean Texier, dit Jean de Beauce, architecte chartrain. Les groupes de figures et les tableaux ont été exécutés en grande partie, vers 1611, par Michel Boudin, habile sculpteur orléanais, et complétés, vers 1681, par Dieu et Legros, et de 1700 à 1706 par des sculpteurs moins célèbres. « Sur cette closture, dit un historien du XVIIe siècle, sont représentées les histoires de la vie de Nostre Dame, et les mystères de nostre rédemption, par un ciselage naïvement bien fait. » Chaque groupe est séparé par des pilastres décorés d'arabesques, de niches, de dais, de statues et de médaillons. Le tout est surmonté d'un treillis de pyramides et de découpures à jour, dont le travail, aussi riche que délicat et élégant, a été comparé aux filigranes d'orfévrerie. La rare beauté de cette décoration suffirait seule pour rendre célèbre une cathédrale admirable à tant d'autres titres [2].

8. — Il nous reste, pour compléter ce que nous avons à dire des édifices de la troisième époque ogivale, à parler d'une manière géné-

[1] Le nom de *jubé* vient du mot *jube*, ordonnez, que le diacre prononçait en demandant la bénédiction de l'officiant, avant de commencer la lecture de l'évangile.

[2] *Magasin pittoresque*, t. XIX.

rale de la décoration employée aussi bien intérieurement qu'extérieurement.

Les motifs d'ornementation sont à peu près les mêmes qu'au XIVe siècle; les moulures, les trèfles, les quatrefeuilles, les panneaux à compartiments flamboyants, les pinacles, les dais, les arcatures, viennent se marier à une ornementation végétale excessive, tourmentée, qui se distingue surtout par un faire habile, poussé à ses dernières limites. Nous avons montré déjà, en étudiant les principaux membres de l'architecture du XVe siècle, combien cette ornementation affecte des formes différentes de celles que nous avons vues au XIVe siècle; en effet, si les artistes de la seconde période de l'art ogival ont copié, en les exagérant, les plis, le modelé et les formes des feuilles les plus tourmentées, ceux du XVe siècle les ont dépassés de beaucoup, et sont tombés dans le réalisme le plus complet. Choisissant de préférence les feuillages les plus découpés, ceux des chardons, des épines, des armoises, des algues marines ou d'eau douce, par exemple, ils en forment des frises, des cordons, des crochets, en leur donnant de grandes et larges dimensions; laissant de côté l'aspect monumental que les sculpteurs du XIIIe siècle avaient su respecter, ceux du XVe siècle se perdent dans les refouillements excessifs, énergiques des feuilles et des fleurs qu'ils veulent représenter. L'imitation de la nature est le seul but qu'ils cherchent à atteindre, et qu'ils atteignent avec une sûreté de modelé, une délicatesse, un fini et un précieux qui les font arriver à la limite du possible. Ainsi, dans les crochets, dans les fleurons, dans les guirlandes, la réalité des ornements copiés d'après nature sur des chardons, des choux frisés, des passiflores, du persil, du cerfeuil, des géraniums, est arrivée à l'excès de l'imitation; l'exécution est irréprochable : on sent que ces artistes travaillent avec verve, qu'ils assouplissent la matière, et que rien ne les effraye. C'est dans les crochets qu'on peut voir de ces merveilles de travail délicat et fin, à Saint-Germain l'Auxerrois, au jubé d'Alby, à l'église de Toul, de Saint-Wulfrand d'Abbeville, à la cathédrale de Troyes (façade occidentale), à Saint-Maclou de Rouen, et dans beaucoup d'autres édifices de l'époque.

Les fleurons qui terminent si heureusement les pinacles, les clochetons et les pignons, nous offrent aussi de remarquables exemples de ces feuillages refouillés à l'excès, dont les lignes ondulées, plissées, chiffonnées, produisent un assemblage confus d'ombres et de lumières. Cependant, vers la fin du XVe siècle, les architectes dépouillent souvent les fleurons de leurs feuillages, et se contentent de leurs formes géométriques, qu'ils accompagnent de plusieurs rangs de crochets.

De tout ce que nous venons de dire, nous conclurons que l'ornementation végétale du XVe siècle est toujours facile à reconnaître;

uelque part qu'on la considère, on retrouve toujours les feuillages léchiquetés, aigus, du chardon; ceux plus contournés du choux risé, les rinceaux de la vigne, et d'une foule de plantes indigènes, out cela mêlé de rubans, d'animaux plus ou moins fantastiques, ayant généralement une grande saillie, et exécuté avec une hardiesse et une igueur remarquables.

9. — Les moulures ne sont pas moins caractéristiques que les ornements. Nous avons dit plus haut que les tores cylindriques sont abandonnés. Cette petite arête que nous avons signalée sur le tore saillant des moulures du XIVe siècle s'est allongée considérablement, et se montre partout sur les nervures, en sorte que les moulures prennent la forme prismatique, et sont séparées par des cavets et des scoties plus ou moins profonds (fig. 118). Les archivoltes ont leurs moulures nombreuses, plus compliquées que celles des arcs-doubleaux, qui sont généralement plus simples, mais cependant conçues toujours de la même manière. Les cordons intérieurs ou extérieurs sont composés des mêmes moulures présentant les mêmes caractères. Vers la fin du XVe siècle, les nervures deviennent de plus en plus minces, se réduisent même à une longue arête, et composent les moulures sèches et maigres, qui sont typiques de l'architecture de l'époque tertiaire.

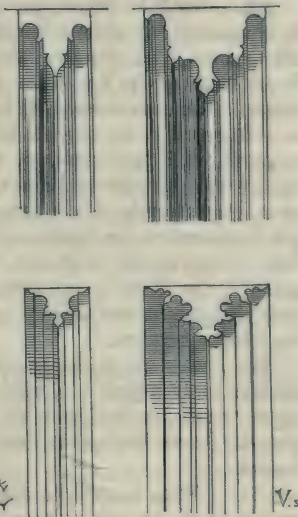


Fig. 118. — Profils de moulures du XVe siècle.

10. — Le XVe siècle multiplie aussi, comme éléments décoratifs, les pinacles en application sur les contreforts ou sur les parties saillantes des édifices ; ils sont ornés de crochets sur leurs rampants, qui, eux, reposent souvent sur des animaux. Les dais sont aussi très-nombreux; ils offrent toujours une petite voûte d'arête, taillée sous une sorte de chapiteau polygonal découpé d'ogives, de festons, et couronné par un petit pinacle ou un clocheton à jour : l'intérieur des églises renferme généralement de ces couvre-chefs, aux clôtures, aux jubés, qui sont des merveilles d'exécution.

11. — Un élément décoratif que le XVe siècle multiplia partout pour couvrir les nus des murs, et dont il fit même un abus, ce sont les *panneaux* ou arcatures simulées remplies, de nervures flamboyantes

analogues à celles des fenêtres. Ces panneaux divisent les nus en compartiments égaux, les dissimulent, et présentent ainsi une certaine analogie avec les panneaux de boiseries. Les architectes anglais du XVe siècle en ont fait un usage excessif que fera toujours reconnaître leurs monuments de cette époque. Dans notre pays, quoique on les ait multipliés, soit pleins, soit à claire-voie, ils sont loin d'être aussi répandus.

Enfin, n'omettons pas ces festons découpés en ogives simples ou trilobées, qui forment aux voussures des portes et des fenêtres un élégant feston caractéristique de la fin de la dernière époque ogivale.

12. — Nous ne dirons que peu de chose de la statuaire, placée, on le comprend, en dehors de notre cadre. Sachons seulement que plus elle avance, plus elle perd de sa naïveté et tombe dans la manière. Nous avons vu qu'à la fin du XIVe siècle, elle est déjà sur cette pente fatale, et cependant les progrès de l'exécution des têtes, des draperies sont immenses ; on copie la nature humaine aussi bien que la nature végétale, et il n'est pas rare de voir dans un certain nombre de nos églises des chapelles ou des cryptes qui contiennent des *sépulcres* dont les personnages, de grandeur naturelle, saisissent le spectateur par l'expression des figures et la vérité des attitudes. On sent que l'art s'acharne sur la pierre, comme le dit M. Michelet, qu'il s'en prend à elle de la vie qui tarit ; il la creuse, la subtilise..... En poussant plus avant cette ardente poursuite, ce que l'homme rencontra, ce fut l'homme même.

Rien, en effet, ne frappe plus l'imagination que cette scène de douleur « ce mystère pétrifié se révélant aux fidèles sous un jour mystérieux », et qui, sous les yeux de la lumière et de l'ombre, compose un drame émouvant dont l'image se grave profondément dans l'esprit.

13. — Nous venons de montrer les caractères de l'art ogival jusqu'à la fin du XVe siècle; nous le répétons, l'architecture avait, à cette époque, dit son dernier mot. Cependant, et malgré les influences rénovatrices qui venaient d'Italie, elle ne rompit pas du jour au lendemain avec les traditions qui la faisaient vivre : on le comprend, du reste; les arts, et particulièrement l'architecture, ne sont que le miroir des sociétés humaines. Or, au milieu du XVe siècle déjà, le catholicisme commençait à faillir dans le monde réel ; il n'est pas étonnant de voir l'art chrétien pâlir et s'éteindre au fur et à mesure que disparaît dans toute l'Europe la foi et la poésie catholiques.

Il y eut donc une époque de transition, de mélange, pourrait-on mieux dire encore, qui comprend à peu près la première moitié du XVIe siècle, époque pendant laquelle notre art ogival essaya de lutter contre l'invasion de l'influence étrangère, et voulut réagir contre la

réforme architecturale qui s'était déjà propagée en France dans les premières années du XVIe siècle.

14. — Quand le XVIe siècle commença, la France avait été mise en contact avec l'Italie par les folles expéditions de Charles VIII, et le roi et les jeunes seigneurs qui l'avaient suivi rapportèrent le goût du luxe et du bien-être; ce fut là le plus clair de leur conquête. Jaloux de doter leur pays des merveilles qu'ils avaient admirées, quand ils revinrent en France, ils firent tous leurs efforts pour embellir leurs manoirs féodaux de tous les chefs-d'œuvre des arts, et voulurent construire des palais semblables à ceux qui leur avaient servi de demeures en Italie. Charles VIII avait amené avec lui des artistes italiens qui, sur son ordre, élevèrent à Amboise, lieu de sa naissance, un palais remarquable par sa magnificence et qui devait contenir les précieux objets d'art qu'il avait rapportés en France. C'est ainsi que l'influence rénovatrice de l'Italie pénétrait en France, et y préparait ce grand mouvement de l'intelligence humaine qui allait anéantir pour toujours, après trois siècles des plus éclatants, l'architecture ogivale.

Cet art ogival, qui avait régné sur la plus belle partie du moyen-âge et qui s'était étendu dans toute l'Europe occidentale, était-il donc épuisé? Ne conservait-il plus aucune source de vie et rien ne pouvait-il le rajeunir? Nous ne le croyons pas. Mais il devait être vaincu par l'esprit d'innovation et de réforme qui fermentait dans toute la société aussi bien parmi les artistes que parmi les théologiens; il devait céder la place au rajeunissement des arts de l'antiquité et disparaître.

Mais ce ne fut pas sans luttes et sans protestations de la part des corporations, des confréries maçonniques, qui, fidèles aux traditions chrétiennes et nationales, cherchèrent, par leurs œuvres, à empêcher la réforme architecturale de pénétrer en France.

Le style antique renouvelé ne remplaça donc pas subitement l'art ogival; il y eut division parmi les architectes et les artistes, et une sorte d'oscillation dans les principes, un mélange des deux influences : la sévérité de l'art grec à côté de la majesté gracieuse de l'art chrétien.

Cette transition fut courte, sans doute, et se fit sentir plus dans les édifices privés que dans les monuments religieux, du reste peu nombreux, qui furent élevés à cette époque, car nous l'avons dit plus haut, le temps des grandes constructions religieuses était déjà passé.

15. — Cependant quelques artistes, animés d'une foi plus vive pour la religion et pour l'art auquel ils avaient consacré leur existence, voulurent lutter contre l'indifférence qui s'était emparée des esprits, et chercher à résister à l'invasion de ce génie italien qui, pour la troisième fois, allait donner à la France des modèles et des maîtres;

mais leurs efforts isolés ne purent pas empêcher le triomphe du nouveau système, pour lequel l'engouement fut immense sous le règne de François Ier. Nous montrerons bientôt quelle fut la marche de l'art français pendant cette époque qui commence magistralement l'art moderne. Parmi les architectes qui luttèrent contre l'envahissement du style antique renouvelé, nous ne pouvons nous dispenser de citer Jean Wast et François Maréchal, qui, en 1500, conçurent l'idée de terminer la cathédrale de Beauvais [1], dont la grandeur et le style en auraient fait un monument rival de Saint-Pierre de Rome. Ils élevèrent d'abord les deux transsepts, qui furent achevés seulement en 1535. Jaloux de prouver que l'art ogival avait conservé toute sa vigueur, ils résolurent d'égaler la fameuse coupole dont Michel-Ange venait de surmonter la basilique de Saint-Pierre; ils tenaient à honneur de surpasser les grands effets de l'art grec et de l'art romain, et pour cela ils conçurent l'idée, véritablement grandiose, de bâtir, au centre de la croix de la cathédrale de Beauvais, une tour pyramidale de plus de 90 mètres, et dont la base en avait 16 de large sur chaque face. L'intérieur de ce clocher central était voûté en ogive, et formait dans l'église un dôme, dont la hauteur au-dessus du pavé de l'édifice était de plus de 150 mètres. Cette œuvre gigantesque, qui fut treize années à s'élever, ne subsista pas longtemps. Fût-ce manque de calcul ou incertitude dans l'exécution, comme on l'a souvent reproché aux architectes du moyen âge? Toujours est-il que cinq années après la fin des travaux, la tour s'écroula le jour de l'Ascension de l'année 1573.

Ce malheur porta le dernier coup à l'art ogival attaqué de toutes parts par les partisans de l'art classique; cependant on ne rompit pas encore avec l'architecture qui avait élevé les cathédrales de Paris, de Reims, d'Amiens, de Chartres, et de tant d'autres villes, fières à juste titre de leurs vieilles basiliques.

16. — Pendant que les architectes de la cathédrale de Beauvais entamaient la lutte, d'autres artistes, prêts à adopter les idées nouvelles, commençaient en 1532 l'église Saint-Eustache à Paris. Ils conservaient le plan des églises de la belle époque ogivale, employaient l'ogive partout, excepté dans les baies des fenêtres (moins celles de l'abside), et appliquaient les éléments décoratifs nouvellement remis en honneur dans toutes les autres parties de l'édifice. C'est ainsi que l'église Saint-Eustache nous offre un mélange des deux styles : d'un côté, plan général, piliers, voûtes hautes, fenêtres absidales, élévation vers le ciel, traits dominants de l'art ogival; de l'autre, ordres antiques décorant tous les points d'appui, plein cintre partout où l'ogive n'a pas été admise, retour aux styles grec et romain. Tel est le style de Saint-Eustache, sorte de compromis entre l'art vainqueur et

[1] Voy. 2e partie, liv. VI, p. 216.

art vaincu, éclectisme architectural qui ne constitue pas une tentative bien heureuse. On ne peut nier sans doute que le monument n'offre un effet général très-séduisant ; mais, comme l'a dit un de nos savants architectes [1], n'est-on pas frappé du défaut d'harmonie qui devait nécessairement résulter de l'application des ordres antiques, dont les proportions sont déterminées par des règles sévères, à ces immenses piliers gothiques destinés à supporter des voûtes dont l'élévation était restée sans limites.

Ce ne fut pas seulement dans le domaine royal que l'art ogival continua à élever des édifices religieux, malgré la marche rapide que suivaient les idées venues d'Italie. L'architecture française de la troisième époque peut revendiquer plusieurs églises élevées dans les provinces éloignées de l'Ile-de-France. Nous citerons surtout la splendide église de Brou, près de Bourg en Bresse, commencée en 1511 par Marguerite d'Autriche, et achevée en 1536.

17. — Cette merveille de l'art ogival, son dernier mot pour ainsi dire, fut élevée par Marguerite d'Autriche pour lui servir de tombeau, ainsi qu'à sa mère et à son mari Philibert le Beau, qui mourut très-jeune. Cette princesse appela tous les arts à concourir à l'érection du vaste mausolée, « édifice d'une grâce et d'une tristesse infinie, œuvre d'une mélancolie religieuse, qu'exalte et que rassérène le sentiment de l'immortalité. Ce n'est plus cette grandeur audacieuse de l'architecture du XIIIe siècle, s'élançant tout droit vers Dieu seul ; c'est la passion individuelle, la passion humaine, mais religieuse et chrétienne encore, empruntant, pour vêtir sa triste pensée et orner sa douleur, toutes les riches créations d'un art nouveau.

» L'architecte qui donna les plans fut le Flamand Louis Van-Boghen ; parmi les artistes qui contribuèrent avec lui à ce grand ouvrage, on cite le « célèbre tailleur d'images » Michel Columb et ses neveux, et Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre du roi Louis XII. Quelques « ouvriers » italiens et suisses figurent parmi les Français et les Flamands [2]. »

Ainsi, quand parurent en France les premiers symptômes de la renaissance, qui avait déjà, en Italie, produit des chefs-d'œuvre en tous genres, l'art français n'était pas, comme on l'a prétendu, tombé dans « l'alanguissement et le marasme. »

En même temps que la France commence à ressaisir sa puissance, un élan nouveau est donné à l'art religieux : on répare au contraire les églises ruinées par la guerre ; on élève, comme nous venons de le voir, de grandes églises, ou l'on en termine d'inachevées. Nous verrons bientôt comment la renaissance effaça les dernières traces

[1] M. Albert Lenoir.
[2] M. H. Martin, *Hist. de France.*

de notre art national, et comment il fut oublié par les siècles post rieurs, qui n'avaient qu'un profond dédain pour notre vieille arch tecture religieuse, parce qu'ils n'en comprenaient ni le sens ni l'espri

18. — Nous donnons, pour terminer l'époque ogivale tertiaire, liste des principaux monuments religieux dans lesquels le XVe siéc a imprimé son caractère architectural.

Chœur de Saint-Remi, à Reims.
Chœur de Saint-Gervais, à Paris.
Chœur de Saint-Merry, à Paris.
Portail latéral de la cathédrale de Beauvais.
Portail latéral et tour de Saint-Ouen, à Rouen.
Une grande partie de Notre-Dame de Saint-Lô.
Porche, façade et plusieurs autres parties de Saint-Germain l'Auxe rois.
Porche et parties de la nef de Saint-Maclou, à Rouen.
Porche de Saint-Vincent, à Rouen.
Tour centrale et transsept de la cathédrale d'Évreux.
Façade de Saint-Maurice, à Vienne.
Une grande partie des cathédrales de Toul, d'Aix, de Fontenay, d Saint-Pierre d'Avignon, de Saint-Jacques à Orléans, d'Alby, d Limoges, de Moulins.
Église d'Harfleur.
Église Notre-Dame-Lépine.
Église Saint-André, à Bordeaux.
Eglise de Thann (Haut-Rhin).
Eglise Saint-Antoine, à Compiègne.
Église Saint-Jean, à Caen.
Église Saint-Pierre, à Senlis.
Église Saint-Wulfrand, à Abbeville.
Église Saint-Riquier (Somme).

LIVRE XV

FRANCE FÉODALE

L'architecture civile du XIe au XVIe siècle. — Habitations privées

1. — Dans nos deux premières parties, nous avons donné un rapide esquisse de ce que fut l'architecture civile jusqu'au XIe siècle

ans lui consacrer un chapitre spécial [1]; c'est que les débris de maisons particulières ou d'édifices antérieurs à cette époque sont tellement rares, qu'on est obligé d'avoir recours aux historiens pour s'en faire une idée. Mais maintenant que nous connaissons les productions architecturales d'un ordre plus élevé, et que d'ailleurs les caractères généraux des édifices religieux se retrouvent dans les monuments civils, il convient, ce semble, de revenir sur nos pas, de remonter jusqu'au XIe siècle, pour étudier, dans les limites de notre cadre, l'architecture civile, qui, mieux que la grande architecture, est la véritable expression des mœurs, des usages et des goûts des populations.

Nous avons vu que, jusqu'à Charlemagne, les habitations privées furent plus ou moins calquées sur les *villæ* romaines, et que tout le nord de la France en était couvert; c'étaient, sous les Mérovingiens, les seuls édifices qui aient eu quelque valeur, non comme palais, mais bien comme grandes fermes. Nous avons vu que ces *villæ* se composaient de la *villa urbana*, réservée aux seigneurs, et de la *villa rustica*, demeure des colons chargés de l'exploitation.

Mais sous les Carolingiens, la tradition fut seulement conservée par les monastères, tandis que la féodalité remplaçait la villa romaine par des châteaux forts. Nous avons montré qu'à cette époque il n'était pas question de constructions civiles dans les cités, leur enceinte alors ne renfermait que des habitations peu importantes, des *maisons*, telles qu'on l'entend par ce mot dans sa plus simple acception.

2. — Mais le grand mouvement rénovateur qui fit naître les communes, et qui, nous l'avons dit, amena une véritable renaissance architecturale, fit disparaître l'influence des antiques traditions, si ce n'est pourtant dans les monastères, où tout fut immuable et où se continuèrent les errements des associations bénédictines.

A ne considérer que les habitations privées, on peut supposer que la chaumière primitive fut longtemps la demeure des habitants des campagnes. Ce ne fut qu'au renouvellement qui amena l'art monacal, l'art roman, que les communes, s'entourant de murailles pour protéger les libertés conquises, durent voir s'élever dans leurs remparts des habitations privées, bâties sur les seuls principes qui fussent admis à cette époque, c'est-à-dire les principes monastiques. Tout le temps que dura l'omnipotence des couvents, l'architecture privée, comme l'architecture religieuse, dut se plier à l'influence des clunisiens et des cisterciens, c'est-à-dire que les maisons furent bâties en maçonnerie et d'un style simple et sévère; des fenêtres et des portes cintrées peu nombreuses, une élévation peu considérable, une distribution intérieure peu compliquée, telle devait être la maison romane avant que le XIIe siècle ait développé l'élément laïque.

[1] Voy. 1re partie, liv. VIII, p. 70.

Jusque-là les habitations privées ont dû présenter un rez-de-chaussé en maçonnerie, reste des traditions gallo-romanes, et un ou deu étages en charpenterie, souvenirs des pays septentrionaux d'o étaient sortis les conquérants de la Gaule impériale Cette superpo sition de deux systèmes de constructions, dit M. Viollet-le Duc, issu de deux civilisations opposées, ne parvient qu'à grand'peine à forme un ensemble complet, et jusqu'à la fin du XIIe siècle on reconnaît qu le mélange n'est point effectué.

3. — Cependant l'influence de l'architecture laïque, qui, à cett époque, grandissait et faisait descendre l'architecture monacale, étai déjà assez forte pour réagir, dans les constructions privées, contr celle des vieilles traditions romaines et contre l'art sorti des cloîtres. Aussi les maisons proprement dites ne ressemblent-elles plus à celle des monastères.

Dans les villes, les maisons prennent leurs jours sur la rue et no sur les cours qui sont derrière et réservées à la domesticité; c'est su la rue que se trouve l'entrée principale, « presque toujours relevé au-dessus du sol de plusieurs marches », qui donne accès dans la sall principale « dans laquelle on reçoit, dans laquelle on mange ». Au premier et presque toujours unique étage, sont les chambres à coucher, plus ou moins nombreuses en raison de la famille. Derrière c corps de logis se trouve la cour sur laquelle donnent la cuisine e autres services; la cave ou les caves, généralement grandes, surtout dans les pays vignobles, s'ouvrent sur la façade et ont leur entrée sous l'escalier qui accède à la grande salle.

Ainsi distribuée, la maison romane est tout à fait distincte de l maison mérovingienne ou carolingienne; on y reconnaît la vie d famille, la vie en commun. Quand la maison appartient à un artisan, le rez-de-chaussée est occupé par la boutique ou l'atelier; au premie étage se trouve la grande salle, vaste pièce qui sert alors de chambr à coucher et de lieu de réunion; au-dessus s'élève un petit étage o sont les chambres destinées aux domestiques ou aux apprentis.

Si l'on examine l'ordonnance extérieure de ces maisons du XIIe siècle, on y trouve ce mélange de la construction en pierre ou en bois avec des ouvertures à plein cintre; l'étage qui contient la grand salle est éclairé par de nombreuses fenêtres également cintrées ave ou sans colonnes pour recevoir leurs retombées. Le second étage, s'i existe, reçoit le jour par des fenêtres plus petites et carrées, quand l construction est en bois. La toiture fait une grande saillie qui protég la partie construite en pans de bois. Rarement, à cette époque, l pignon donne sur la rue, ce n'est qu'au XIIIe siècle que cet usage fu mis en vigueur.

4. — Mais au XIIe siècle les maisons particulières n'offrent pa toujours le mélange de la construction en pierre et de la bâtisse e

ois. Les maisons, uniquement élevées en pierre, des villes qui s'éri-
èrent en communes, nous montrent des baies cintrées et quelquefois
es baies carrées à plates-bandes et à colonnettes ; beaucoup ont dû
voir une sorte de donjon et même des créneaux, signes visibles de
émancipation des habitants des villes communales. La ville de Metz
ossédait et possède peut-être encore des maisons de pierre présen-
ant cet aspect féodal.



Fig. 119. — Maisons romanes à Cluny.

5. — Les maisons complétement de bois devaient être assez rares avant le XIIe siècle ; cependant chaque province construisait ses habitations privées avec les matériaux qui étaient les plus communs sur son territoire. La rigidité des principes que nous avons vue si bien établie pour l'architecture religieuse fut aussi la base de l'architecture privée. L'école laïque conservait pour la construction des simples maisons, plus encore peut-être que pour celle des grands édifices, cette complète observation des besoins, ce respect pour l'emploi des matériaux, qui la distinguent durant tout le moyen âge ; de même elle conservait, avec ses principes, une grande liberté et une originalité non moins grande dans l'application de ces principes. Nous ne possédons que des débris très-rares des maisons de bois du XIIe siècle ;

tandis que Chartres, Montréale (Yonne), Cluny (fig. 119) surtout, et quelques autres villes, ont conservé des maisons de pierre du XIIe siècle.

6. — Quant aux maisons élevées en pierre et en bois, « il est certain, dit M. de Caumont, qu'au XIIe siècle et dans les siècles suivants, lorsque les parties basses des maisons étaient de pierre et voûtées, ce qui émergeait au-dessus du sol était très-souvent de bois ; et comme les constructions en bois ont duré moins longtemps que les autres, la partie supérieure de ces maisons a été refaite à deux ou trois reprises, tandis que la partie solidement construite en pierre a été conservée et a continué à servir de base aux diverses constructions qui se sont succédé au-dessus.

» On trouvera donc dans beaucoup de villes des caves romanes sous des maisons moins anciennes. Souvent aussi, comme on n'avait pas besoin pour ces pièces d'une hauteur bien considérable et que la courbure de la voûte donnait un espace suffisant, on a supprimé presque complétement le fût de la colonne, et le chapiteau portant la voûte était presque à fleur de terre. Ces particularités et quelques autres distinguent les magasins qu'on pratiquait au XIIe siècle. »

7. — Le XIIIe siècle vit se continuer la construction des maisons en pierre ou en bois ; en pierre surtout dans le midi de la France, en bois principalement dans le nord. Ce n'est pas à dire qu'on n'employa plus simultanément ces deux genres de matériaux ; au contraire, on voit encore dans quelques villes des maisons datant des premières années du XIIIe siècle, avec un rez-de-chaussée en pierre et les étages supérieurs en bois. Ce n'est pas à dire non plus qu'on ne trouve pas de maisons de pierre dans la France septentrionale ou centrale, la petite et curieuse ville de Cluny pourrait au besoin nous donner la preuve du contraire. Mais un fait certain, c'est que le bois fut de plus en plus employé, et qu'on ne voit plus de maisons de pierre que dans le sud, où l'influence antique se conservait, même dans la bâtisse des habitations privées.

8. — Le XIIIe siècle, qui fut une belle époque, comme on sait, pour l'architecture religieuse, en fut aussi une pour l'architecture privée. C'est dans la deuxième moitié de ce siècle que beaucoup de villes neuves furent construites dans le midi de la France. Ces villes élevées sur un plan régulier, fermées et bâties d'un seul jet, s'appellent des *bastides*. Ce fut sous la domination d'Edouard Ier, roi d'Angleterre, qui avait eu en sa possession la Guyenne et le Languedoc, que ces bastides se construisirent ; elles devinrent, dans la suite, des localités industrieuses et commerçantes, et quelques-unes conservent encore une certaine importance. L'élan que donna le prince anglais se continua pendant le XIVe siècle, dans les provinces méridionales où les bastides, presque toutes aujourd'hui réduites à l'état de grosses bourgades, ont conservé cependant un grand nombre de maisons de pierre.

C'est ainsi qu'à Aigues-Mortes, à Libourne, à Villeneuve d'Agen, Villefranche de Rouergue, à la Sauvetat, à Valence, à Castillonnés, à Molières, à Montpazier, à Saint-Antonin, à Cordes, à Cadillac, à Belin, à la Linde, à Domme, etc, etc., on retrouve des habitations privées du XIIIe siècle, et les dispositions premières des plans de ces cités. Le nord de la France imita peu cette construction de villes fermées; nous citerons cependant les villes de Villeneuve-le-Roi, de Villeneuve-l'Archevêque, et quelques autres, qui ont beaucoup moins que celles du Midi, conservé des maisons du temps de leur fondation.

9.— Au XIIIe siècle, l'ogive dominait, comme nous le savons; c'est un caractère qu'on retrouve dans les ouvertures des maisons de pierre des bastides du Midi, et dans celles des villes du Nord. Mais les architectes des maisons de pierre du Nord ont adopté plus franchement l'arc ogive, et elles nous offrent par cela même un aspect plus caractérisé, un style large et sévère qu'on ne trouve pas dans les maisons des villes du Midi. Beauvais, Soissons, Amiens, Reims, etc., conservent des restes plus ou moins complets de ces constructions en pierre du XIIIe siècle (fig. 120).

Du reste, chaque province avait une école d'art pour ses constructions privées, comme elle en avait une pour ses édifices publics et religieux. « Une maison de la Bourgogne, au XIIIe siècle, ne ressemblait pas à la maison de l'Aquitaine, de l'Ile-de-France ou de la Normandie », et même, tout en adoptant des dispositions générales s'accordant avec les besoins, chaque constructeur jouissait dans les détails d'une liberté entière : aussi la manière dont les fenêtres sont percées, leur forme ogivale, carrée ou trilobée, la disposition des escaliers dans l'intérieur ou sur les façades et formant tourelles, le nombre des étages, le pignon sur le flanc ou sur la rue, tous ces détails offrent dans chaque province une extrême variété.

Les intérieurs de ces maisons sont toujours simplement disposés et en raison des besoins et des habitudes des familles qui les habitent : c'est là évidemment un de leurs traits caractéristiques; « et si l'on y joint la sincérité des procédés de construction, l'imprévu, l'adresse et l'esprit, disons-le, avec lequel l'artiste a su profiter de tous les accidents du programme donné », on peut se rendre compte des façons de vivre, des goûts, des tendances et des traditions des habitants de ces modestes maisons.

10. — Il ne faut pas croire du reste que l'habitation du seigneur, celle du bourgeois et celle du commerçant, du fabricant, fussent semblables ; il n'en est rien. « Si le citadin pose sa façade sur la rue, tient à vivre sur la rue, l'homme noble, au contraire, élève son logis en arrière, entre cour et jardin ; sur la voie publique, il place un mur de clôture ou des communs. Autant la maison du simple bourgeois ressemble à une lanterne, autant celle du seigneur ou de l'homme

devenu un gros personnage est fermée aux regards du passant.... Il était donc facile, dans une ville, de reconnaître les habitations des personnages considérables entre celles des bourgeois. Mais les maisons des bourgeois elles-mêmes avaient un cachet particulier en raison de l'état ou de la position de ceux qui les habitaient. Les maisons d'une ville manufacturière et marchande, comme Beauvais, Amiens, Reims, Troyes, ne ressemblaient pas à celles d'une ville habitée par des propriétaires de terres et vivant de leurs revenus, ou d'un commerce de grains, de vins ou autres produits. Si la maison du Rémois ou du bourgeois de Troyes est ouverte à rez-de-chaussée ou élevée sur un portique qui permet aux marchands de parler de leurs affaires, celle de Provins, par exemple ou de Laon, est soigneusement murée sur la rue jusqu'à la hauteur du premier étage [1]. »

11. — Plus on avance vers la fin du XIII[e], plus on remarque que les maisons de pierre sont communes dans les villes du Midi et deviennent rares dans celles du Nord. L'inverse a lieu pour les maisons de bois : le Midi les rejette, tandis que dans le Nord, au contraire, elles deviennent de plus en plus communes. Cependant, durant tout le XVI[e] siècle, on trouve encore le mélange des deux espèces de matériaux. Ce n'est seulement qu'au XV[e] siècle que les maisons sont tout entières en pans de bois. Quoi qu'il en soit, il est certain que les populations du nord de la France ont toujours eu une préférence marquée pour l'emploi du bois, préférence provenant des traditions, et aussi du voisinage des grandes forêts, qui au moyen âge étaient encore abondantes, nombreuses et protégées par les lois féodales, dans le nord, l'est, et le centre de notre pays.

12. — Si les villes du Midi offraient de grandes étendues pour élever des maisons, et si, par conséquent, il n'était pas nécessaire de les surmonter d'étages multipliés, il n'en était pas de même dans les villes du Nord, dont l'importance était plus grande, la population plus nombreuse, et dont les murailles les empêchaient de s'étendre. Celles-ci durent recourir à l'exhaussement des maisons et gagner sur la hauteur ce qu'elles ne pouvaient prendre en superficie. Aussi voit-on les grandes cités du domaine royal et des provinces voisines, Paris, Rouen, Amiens, Beauvais, Caen, Troyes, Chartres, Reims, etc., élever des maisons à plusieurs étages, pressées les unes contre les autres, et empiétant, à chaque étage, sur le vide de la rue, au moyen d'encorbellements (fig. 120). « Or, la construction de bois se prêtait seule à ces dispositions imposées par la nécessité. On pensait alors à bien abriter les parements des façades par la saillie des toits, soit que l'on élevât sur la rue un mur goutterot ou un pignon. Les rues devenant de plus en plus étroites à mesure que les villes devenaient plus riches et popu-

[1] M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*.

euses sans pouvoir reculer leurs murailles, on agrandissait les fenêtres pour prendre le plus de jour possible. » Aussi est-ce à partir du XIIIe siècle que les habitations privées, ne présentant jusque-là que des fenêtres relativement étroites et rares, sont percées de jours nombreux éclairant largement surtout la salle commune. Ce fut là non-seulement un goût de l'époque, mais aussi une nécessité imposée par le développement de la vie industrielle et commerciale des populations urbaines.

Rappelons-nous, en effet, les progrès immenses qui s'accomplissent dans le bien-être général sous le roi Louis XII ; quels accroissements prirent les industries diverses et surtout celles du bâtiment, et combien les relations commerciales grandirent principalement dans le Nord, nous pourrons alors comprendre les développements des cités, et par suite ceux des habitations privées. Les constructeurs de cette époque conservèrent pour bâtir celles-ci « les méthodes simples et sensées qu'ils avaient su trouver ; profitant de la disposition des lieux, des pentes, de la qualité des matériaux ; remplissant les programmes donnés sans s'attacher à des formes de convention, mais cependant observant avec scrupule les principes d'une construction solide et durable. Il fallait bien que ces principes fussent bons, ajoute M. Viollet-le-Duc, pour que les habitations élevées à l'aide de moyens aussi simples et peu dispendieux aient pu durer cinq siècles. »

13. — Vers la fin du XIIIe siècle, les maisons en pans de bois, avec pignon sur la rue, deviennent donc de plus en plus nombreuses. La saillie des étages se prononce davantage, et les fenêtres se multiplient et s'agrandissent, de façon à composer les rues de grandes façades à jour ; les pignons font une forte saillie, sont aigus, et l'on commence à les soutenir par deux pièces de bois formant ogive. Cette forme de charpente soutenant le pignon devient caractéristique des maisons urbaines du XIVe siècle. Il résulte de ces dispositions en encorbellements que les rues sont plus ou moins couvertes latéralement, que les étages des côtés opposés de la rue se rapprochent au fur et à mesure qu'ils s'élèvent ; les habitants étaient ainsi en voisinage plus intime, d'où résultaient entre eux des liens nécessaires, une vie commune, pour ainsi dire, afin de pouvoir lutter contre les pouvoirs cléricaux et séculiers : car ce qu'il fallait aux villes, c'était la concentration de toutes leurs forces pour pouvoir résister à un moment donné.

14. — Si dans les provinces septentrionales les constructions de bois étaient les seules adoptées, dans les villes communales riches, industrieuses et commerçantes, il n'en était pas de même dans les villes du Midi. Là les traditions de la municipalité romaine étaient loin d'être perdues ; là la féodalité séculière et laïque n'avait pas fait peser sur les populations des citéss on influence lourde et tenace : aussi les habitants n'éprouvèrent-ils pas le besoin de se grouper les uns près

des autres. Leurs maisons sont en maçonnerie et s'alignent le long d
larges rues ; les ouvertures sont moins nombreuses, la toiture es
moins aiguë, et forme moins souvent pignon sur la rue. On voit qu
les populations urbaines n'éprouvaient pas, comme celles du Nord
l'impérieuse nécessité de ne faire qu'un corps.

Les maisons privées continuent alors à se construire sur le mod
romain, quoique peu à peu la forme se modifie. Toutes les province
méridionales, le Languedoc, la Guienne, le Périgord, l'Auvergne, l
Limousin, le Lyonnais, et même la Bourgogne, conservent la structur
et la disposition romaines à peu de chose près, et cependant, dans ce
villes aussi, les habitants vivent en famille sous un même toit, et i
n'ont pour unique lieu de réunion que la cathédrale ou l'église, monument de la cité.

15. — Au XIVe siècle, les maisons des villes françaises du Nor
sont rarement construites en pierre, le bois est presque exclusivemen
employé ; les pignons sur la rue, de forme aiguë, généralement adoptés
et cette grande ogive de bois qui supporte la saillie du toit abritant le
étages inférieurs, deviennent un système admis dans toutes les façades
on laisse la charpente apparente former la décoration ; comme au
siècles précédents, les intervalles des pans de bois sont hourdés en maçonnerie et enduits ; et même on peint les pièces de bois qui en composent la charpente, on les recouvre d'ardoises, afin d'en assurer l
conservation. Le seul luxe d'ornementation qu'on commence à voi
sur les façades, consiste dans la sculpture des principales pièces de
pans de bois. Nous verrons au XVe siècle se développer cette décoration, et le XVIe siècle arriver à une exagération telle, que les maison
ressembleront à d'immenses meubles.

Les dispositions intérieures sont toujours simples, en rapport ave
les besoins des habitants. Généralement le rez-de-chaussée est occup
par des boutiques, des ateliers d'artisans, et par une étroite entré
qui donne accès dans l'intérieur ou au moyen d'une allée aboutissant à
une petite cour intérieure ou à un escalier à vis qui monte aux étage
supérieurs.

16. — Quand, au XVe siècle, les grandes guerres avec les Anglai
furent terminées dans le nord et dans l'ouest, les populations urbaines
plus tranquilles, moins inquiètes, se livrèrent avec ardeur à répare
les maux causés par les invasions étrangères. On vit alors les grande
cités relever leurs maisons, en construire de nouvelles. Paris e
Rouen, Orléans et Beauvais, Reims et Caen, toutes les provinces septentrionales, ont conservé un certain nombre de maisons de cett
époque dont la forme et la construction sont à peu près les même
qu'au siècle précédent. Cependant il faut signaler l'exagération de
encorbellements, qui commencent dès le premier étage ; il en résult
que les pièces du premier étage sont plus grandes que celles du rez

e-chaussée, celles du second plus vastes que celles du premier, et insi de suite. Par cette disposition toute particulière les boutiques taient complétement abritées, et les rues pour ainsi dire à couvert ous les maisons, dont les pignons se touchaient presque par le haut; es habitants pouvaient ainsi circuler en étant abrités. « Ce système le construction était surtout admis au débouché des rues, sur les places des marchés, presque toujours entourées de portiques. »

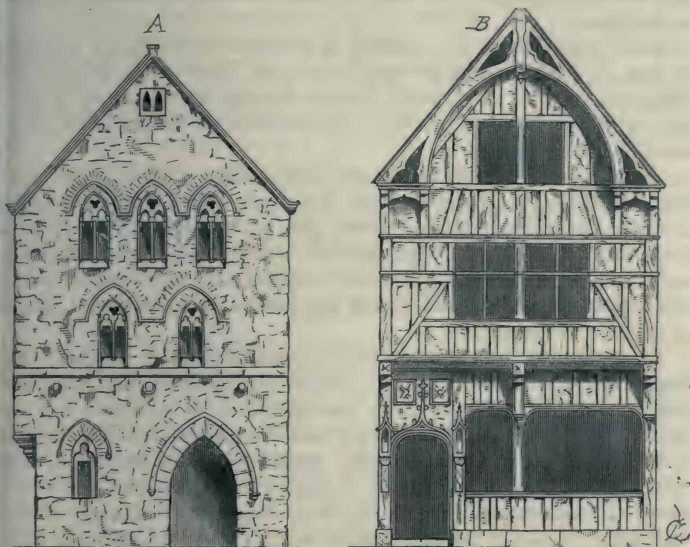


Fig. 120. — A, Maison de pierre du XIVe siècle. — B, Maison de bois du XVe siècle.

Les façades de ces maisons du XVe siècle sont percées à jour par des fenêtres excessivement nombreuses et petites; les pièces de bois apparentes de la charpente sont sculptées, principalement les montants, et le dessus des baies se garnit assez souvent d'accolades ornées de fleurons. La grande ogive du pignon se retrouve encore; cependant, à la fin du siècle, on commence à voir apparaître les lucarnes, qui seront adoptées définitivement au XVIe siècle.

Dans beaucoup de maisons du XVe siècle, les hourdis de maçonnerie avec enduits font place à la brique, dont la couleur se mêlant aux bois apparents, complète un ensemble de décoration simple et harmonieux. C'est surtout dans le Bourbonnais qu'on employa ainsi la brique; on en fabriquait de deux couleurs, et on la combinait de manière

à former des dessins variés entre les pans de bois. Cet emploi de la briqu s'est conservé dans plusieurs parties de la France.

17. — Vers la fin du XVe siècle, les habitants des villes du Nord multi plient l'ornementation sur les façades de leurs demeures; non-seulemen les pièces principales sont sculptées, mais encore les hourdis sont garni de boiseries couvertes de sculptures : la maison ressemble alors à u « immense meuble ». La ville de Rouen conserve encore plusieurs fa çades de cette époque, avec des panneaux couverts de sculptures fine et délicates.

Mais la décoration des maisons ne se borna pas à sculpter les pan de bois ou les panneaux de remplissage; on employa les ardoises d différents tons, les carreaux de faïence colorée, de formes et de dessins variés, les incrustations de mastics de diverses couleurs, les peintures et même la dorure.

« La partie la plus imparfaite des maisons du XVe siècle était l'escalier, ordinairement étroit et d'un accès peu facile. Aussi, pour le maisons de pierre principalement, prit-on le parti de le rejeter à l'extérieur, dans des tourelles saillantes placées aux angles ou sur l milieu des façades, imitant en cela la construction des escaliers antérieurement construits pour arriver aux parties supérieures des église et dans les clochers [1]. »

18. — Tout ce que nous avons dit jusqu'à présent de l'architectur domestique ne s'applique qu'aux maisons des citadins, des bourgeois qui avaient pignon sur rue, qui participaient, par nécessité à la vie journalière de la cité. Il nous reste à dire quelques mots des *hôtels*, c'est-à-dire des maisons de ville, appartenant aux seigneurs, aux riches particuliers, maisons qui occupaient généralement de vastes terrains, contenant bâtiments, cours jardins et dépendances. Il faut distinguer ces hôtels des palais seigneuriaux, dont les caractères extérieurs étaient les tours et les murs crénelés.

L'hôtel, ou, si l'on veut, la maison noble « n'avait pas habituellement des appartements d'habitation sur la voie publique, mais plutôt des communs, des dépendances, quelquefois un simple mur avec porterie. » Cette disposition nous fait voir tout de suite que la famille noble ne participait pas à la vie communale, qu'elle s'enfermait chez elle, qu'elle s'isolait, en un mot, de la cité où elle résidait.

Nous ne possédons que des débris d'hôtels antérieurs au XVe siècle. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ces habitations contenaient toutes les commodités, tout le confort désirable à cette époque, et que les habitants menaient une vie féodale à la ville. Quelques-unes de ces cités florissantes du Midi dont nous avons parlé plus haut, aujourd'hui inconnues, ont conservé encore de ces hôtels de riches négociants qui,

[1] Albert Lenoir.

out en commerçant, menaient la vie des nobles : nous citerons Saint-Antonin, Cordes, Gaillac, Alby, Villeneuve d'Agen.

Il faut arriver au milieu du XVe siècle, pour trouver encore complet un hôtel de grand seigneur : nous voulons parler de l'hôtel que Jacques Cœur éleva à Bourges vers 1443.

19. — Nous ne pouvons ici faire une description de cette splendide demeure de l'argentier de Charles VII, aujourd'hui palais de justice du chef-lieu du département du Cher. Disons seulement que ce charmant édifice, adossé à l'ancienne muraille gallo-romaine de la ville et en ayant conservé les tours (au nombre de trois), présentait l'aspect le plus pittoresque et le plus brillant qui soit possible de rencontrer ; que les bâtiments d'habitation, ceux de réception, les services, tout enfin était combiné admirablement pour satisfaire aux goûts ou aux besoins de l'illustre négociant. La cour intérieure, avec ses tourelles d'escaliers, ses portiques, ses toits aigus avec leurs cheminées, leurs lucarnes, leurs crêtes et leurs épis, le style gracieux qui s'y déploie, la décoration riche et emblématique qui s'y déroule, ravit le spectateur, en le reportant involontairement à cette époque où le trésorier de Charles VII ignorait encore qu'il payerait cher toutes ces magnificences.

20. — La capitale possédait et possède encore quelques beaux hôtels du XVe siècle.

Rappelons tout d'abord pour mémoire le charmant hôtel de la Trémoille qui était situé dans la rue des Bourdonnais ; il a été démoli de 1841 à 1842. « Déjà dégradé par une foule de marchands et d'industriels, qui avaient voulu l'approprier à leurs habitudes vulgaires, dit M. de Guilhermy, le manoir des princes de la Trémoille n'en demeurait pas moins la plus élégante construction civile du moyen âge qui se fût conservée à Paris. Sa tourelle surtout était un chef-d'œuvre de sculpture et de légèreté. Le style était celui de la fin du XVe siècle. » Quelques débris de cet hôtel ont pu être sauvés : ils sont maintenant placés dans la première cour de l'École des Beaux-Arts.

21. — Après le souvenir que nous venons de donner à l'hôtel de la Trémoille, nous citerons l'hôtel que le connétable Olivier de Clisson fit construire rue du Chaume, et dont il existe encore une porte ogivale flanquée de deux tourelles et accompagnée de colonnettes. Cette demeure fut rebâtie, à diverses reprises, par les ducs de Guise et par les princes de Soubise, qui lui donnèrent leur nom. Au commencement du XVIIIe siècle, l'architecte Lemaire décora la cour d'honneur de somptueuses colonnades. « L'édifice a reçu de grands accroissements sous le dernier règne ; il contient l'immense et magnifique dépôt des archives générales de France, si riche en documents historiques de toutes les époques de la monarchie. »

22. — L'hôtel de Sens est encore une maison noble du XVe siècle que Paris a conservée en partie en la mutilant. C'était la propriété des

archevêques de Sens; il est situé dans le quartier Saint-Paul. Ce hôtel fut reconstruit par Tristan de Salazar, de 1475 à 1519, et terminé par le cardinal Duprat. L'ensemble de cette habitation se composait, dit M. Albert Lenoir, d'une cour assez étendue entourée de bâtiments des quatre côtés, et d'un jardin situé derrière le corps de logis principal. L'architecture de ces bâtiments n'offre rien de bien remarquable; cependant la façade sur la rue conserve l'aspect pittoresque des constructions du moyen âge; on y voit des tourelles à chaque angle, et dans le milieu se trouvent une grande et une petite porte d'entrée, au-dessus desquelles s'élèvent un pignon et une grande lucarne; le tout est bien construit en pierre, mais sans aucune régularité.

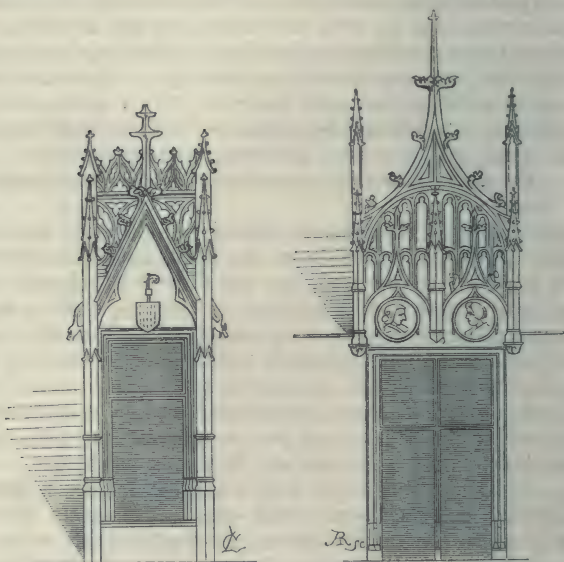


Fig. 121. — Lucarnes de l'hôtel de la Trémoille et de l'hôtel de Cluny.

23. — Mais le mieux conservé de ces « grands logis, » élevés à à Paris, à la fin du xv[e] siècle, dans le style fleuri, est, sans contredit, l'hôtel de Cluny, bâti sur les ruines des Thermes de Julien[1]. Nous avons dit déjà que Jean de Bourbon, abbé de Cluny, jeta les fondations de ce logis, qui sortait à peine de terre quand ce prélat mourut,

[1] Voy. 1[re] partie, liv. VI, p. 59.

en 1485, et que, en 1490, Jacques d'Amboise, abbé de Cluny, termina l'édifice; nous avons dit aussi comment, par une suite d'heureuses circonstances, cette demeure fut conservée, et comment la collection immense de M. Dusommerard devint le musée national (fig. 121.)

« L'hôtel de Cluny s'éleva, non-seulement sur l'emplacement, mais sur les murs mêmes de l'ancien palais des Césars, dit M. Albert Lenoir, qui en est aujourd'hui l'architecte général, ainsi qu'on le voit en plusieurs points; et l'on peut dire que, par l'importance et le luxe qu'on déploya dans les nouveaux bâtiments, on a cherché à les rendre dignes de la célèbre et riche abbaye dont ils étaient destinés à devenir une dépendance.

» Cet hôtel se compose d'un corps de logis qui s'élève parallèlement à la rue et se trouve situé entre la cour et le jardin; deux autres bâtiments en aile s'avancent sur la rue où ils se terminent en pignons; celui de l'ouest se prolonge sur le jardin dont il forme un des côtés. Trois escaliers donnent accès au premier étage : le plus important est établi dans une tour octogone qui s'élève en saillie sur le milieu de la face principale; le second se trouve situé dans l'angle est de la cour, et le troisième dans une tourelle carrée, qui fait saillie dans l'angle rentrant compris entre les deux corps de bâtiments sur le jardin. Ces divers escaliers sont construits en vis, comme presque tous ceux de cette époque. On voit sculptés, sur les surfaces de la tour qui s'avance au milieu de la cour, des coquilles et des bourdons, attributs de saint Jacques. Une partie du rez-de-chaussée était occupée par un portique ouvert; les autres parties contenaient quelques grandes pièces, mais l'appartement principal était, selon l'usage de ce temps, situé au premier étage.

» La partie la plus remarquable de cet hôtel est sans contredit l'élégante chapelle dont le sanctuaire se trouve en encorbellement sur le jardin : l'état de conservation dans lequel elle est encore permet de juger de son ancienne splendeur, en lui restituant toutefois par l'imagination, et ses beaux vitraux colorés, et le groupe de quatre figures qui décorait le maître autel, et les saints placés dans les douze niches de ses murailles, puis enfin les figures de toute la famille de Jacques d'Amboise, qui étaient disposées au pourtour en forme de mausolées. Au-dessus de cette chapelle, qui est au niveau du premier étage, il en existe une autre plus basse, qui se trouve au sol du rez-de-chaussée; on communique de l'une à l'autre par un petit escalier intérieur enveloppé dans une clôture de pierre découpée à jour. Ces deux chapelles superposées sont voûtées de même à l'aide d'un pilier central qui reçoit la retombée des nervures; celui de la chapelle haute est d'une légèreté et d'une délicatesse vraiment surprenantes. »

Nous n'ajouterons rien à cette courte description ; nous renvoyons nos lecteurs à la notice qui précède le *Catalogue du musée de Cluny*, à la *Description archéologique des monuments de Paris*, par M. de Guilhermy, à la *Statistique monumentale de Paris*, publiée par M. A. Lenoir, etc., etc.

24. — On voit que Paris possède encore des restes précieux des grands logis de la fin du XVe siècle, élevés sous le règne du style ogival fleuri. Il n'y a pas encore bien longtemps qu'on pouvait parcourir certains quartiers de la capitale et y rencontrer des tourelles construites en encorbellement; car ces tourelles contenant les escaliers, jusque-là placés dans les cours et dans les jardins, s'élevèrent sur la rue, en signe de puissance et de richesse. On les plaçait aussi de préférence aux encoignures des rues, mais alors elles contribuaient à l'agrandissement du logis, et extérieurement augmentaient l'effet pittoresque de l'édifice.

La ville de Laon a conservé une maison de pierre située entre deux rues, elle a une tourelle polygonale à chaque angle. Paris a peu conservé de ces appendices caractéristiques des hôtels de l'époque de Charles VIII et de Louis XII. Nous avons vu détruire celles de la place de l'Hôtel-de-Ville, de la rue Jean Tison, de la rue de la Tixéranderie ; quelques-unes existent encore dans la rue Hautefeuille, qui en contient six à elle seule, dans les rues de l'Ecole-de-Médecine, Vieille-du-Temple, des Prêtres-Saint-Germain l'Auxerrois, et quelques autres.

Telle a été l'architecture domestique du moyen âge, originale, individuelle, œuvres de maîtres maçons ou de maîtres charpentiers qui, croyant simplement bâtir des maisons, ont fait de l'art véritable, dans toute l'acception du mot.

25. — Terminons ce rapide aperçu de l'architecture domestique du moyen âge, en disant quelques mots des palais, ou habitations princières. Bien que ces demeures ressemblent beaucoup aux hôtels des riches bourgeois, on peut dire qu'elles présentent des données générales fort simples : des cours entourées de portiques, des écuries, l'habitation de la domesticité, celle des hôtes, la demeure du souverain ou du seigneur, qui, outre les appartements privés, comprenait toujours une grande salle pour les réunions, pour rendre la justice, etc. ; puis les logements pour les soldats, les prisons, les cuisines, offices, avec leur cour et entrée particulières. « Les logements des maîtres étaient souvent rattachés à la grande salle par un parloir et une galerie ; c'était là que l'on déposait des armes, des objets conquis, des meubles précieux, dépouilles souvent arrachées à des voisins moins heureux. Des peintures, des portraits, ornaient la galerie. Les chambres destinées à l'habitation privée étaient groupées irrégulièrement, suivant les besoins ; comme accessoires, des cabinets, des retraits,

quelquefois posés en encorbellement ou pris aux dépens de l'épaisseur des murs. Ces logis étaient à plusieurs étages, et la communication entre eux était établie au moyen d'escaliers à vis auxquels on n'accédait que par des détours connus des familiers. L'influence de la demeure féodale, de la forteresse, se faisait sentir dans ces constructions qui, du reste, à l'extérieur, présentaient toujours une apparence fortifiée [1]. »

A Paris, l'habitation royale était, comme on sait, le palais de la Cité, reconstruit presque tout entier sous Robert le Pieux, vers 1003, mais qui ne fut véritablement habité par la royauté que sous Louis IX. Le saint roi augmenta considérablement le palais de la Cité, et y fit construire, comme nous l'avons dit, la sainte Chapelle, pour y déposer les reliques qu'il avait rapportées de la terre sainte.

Philippe le Bel l'agrandit encore et y installa le parlement; Charles VI fit placer dans la tour qui existe encore à l'angle nord-est, la première grosse horloge qu'on ait vue à Paris. Charles VII laissa au parlement l'entière jouissance d'une grande partie du palais. Le roi Louis XII fit refaire complétement la décoration de la grande salle que saint Louis avait élevée, et qui servit aux assemblées, aux fêtes, aux séances des parlements, aux réceptions des princes et des ambassadeurs étrangers, aux mariages des enfants de France. Cette grande et vaste salle était divisée en deux nefs par des piliers sur lesquels s'appuyait une double voûte construite et lambrissée en bois. Cette disposition de points d'appui, qui était ici motivée par la dimension extraordinaire du vaisseau qu'on avait à couvrir, était généralement usitée au moyen âge, lors même qu'elle n'était pas rendue obligatoire par le mode de construction adopté [2]. Sur chacun des piliers étaient placées, dans des niches, les statues de tous les rois de France jusqu'à Charles IX ; des inscriptions placées au-dessus de chacune d'elles indiquaient la durée de leur règne et la date de leur mort... A l'extrémité occidentale, se trouvait la fameuse table de marbre qui occupait presque toute la largeur de la salle : c'était sur cette table que se faisaient les festins royaux. A l'extrémité orientale, Louis XI avait fait construire une chapelle.

26. — La ville de Rouen possède un palais de justice qui date de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe ; il nous offre un exemple remarquable d'un palais public. La grande salle, appelée salle des procureurs, voûtée en bois, est d'une construction hardie et pleine d'élégance. Les autres parties de l'édifice sont du XVIe ; la cour intérieure, dont un côté est formé par la voie publique, est un exemple de

[1] M. Viollet-le-Duc.

[2] Le réfectoire de Saint-Martin des Champs, aujourd'hui bibliothèque du Conservatoire des arts et métiers, nous en offre un exemple.

l'architecture riche et délicate de la transition. Les piliers angulaires, chargés de dais, de clochetons, de statues; des ornements multipliés entourant les fenêtres, et surtout la décoration des grandes lucarnes; la crête découpée qui termine le toit; la charmante série d'arcades qui règnent en forme de galerie sur toute la longueur de l'entablement; enfin l'élégante tourelle octogonale qui divise la façade en deux portions égales, tout cela forme un ensemble complet du style fleuri.

Le palais de la cité et celui de Rouen sont peut-être les deux seuls palais publics qui soient debout encore aujourd'hui.

LIVRE XVI

FRANCE FÉODALE

L'architecture civile du XIe au XVIe siècle. — Monuments d'utilité publique.

1. — Les monuments civils que possède une nation témoignent sans aucun doute du degré de civilisation qu'elle a atteint, car ils ne sont créés que lorsque les institutions sociales sont solides et durables, quand la nation est arrivée à la puissance, à la richesse et à l'unité.

Aussi ne pouvons-nous trouver dans notre architecture aucun monument civil proprement dit avant le XIe siècle; l'état de la France était tel, qu'aucun monument de ce genre ne pouvait être durable. La société chrétienne, toujours en lutte, créa l'architecture monastique et religieuse, mais ne put jamais prétendre à l'établissement de ces institutions civiles qui se développent en raison directe de la grandeur et de la prospérité des nations. Elle n'éleva ni forum, ni cirques, ni thermes, ni amphithéâtres, ni monuments triomphaux, et l'on conçoit que les chrétiens n'aient pas voulu reproduire des édifices qui avaient été tous plus ou moins arrosés du sang de leurs frères. Ce que nous voyons élever, ce sont (avant le XIe siècle) des palais, plutôt des forteresses, car ils étaient toujours construits dans la prévision d'un état permanent de guerre; mais aucune de ces constructions d'utilité publique, ni voies, ni ponts, ni aqueducs, qui ont fait la gloire du peuple romain; en y songeant bien, on s'expliquera cette infériorité par la faiblesse, l'instabilité, la division du pouvoir, le régime féodal enfin.

2. — Jusqu'au XIIe siècle les vrais monuments sont les églises, les

couvents, les forteresses féodales et les murailles fortifiées. Quand arrive le mouvement communal des XIe et XIIe siècles, la bourgeoisie ayant conquis des libertés et des franchises, on voit s'élever des monuments publics, l'hôtel de ville et son beffroi, les halles, les hôpitaux, les magasins, etc.

Avant cette époque mémorable, les habitants des villes n'avaient pour se réunir que l'église, « usage introduit par la nécessité, faute de locaux assez vastes pour mettre à couvert une assemblée nombreuse. Aussi l'un des moyens que la puissance ecclésiastique employait pour gêner l'exercice du droit de commune, était de faire défense de se réunir dans les églises pour un autre motif que la prière, et de sonner les cloches à une autre heure que celles des offices[1]. »

Mais quand l'esprit communal eut conquis sa place dans la société, quand les villes se furent entourées de murailles de défense, elles bâtirent une maison commune, hôtel de la ville, qui par sa destination et son caractère devint le premier monument civil de la cité. « Toutes les fois qu'une charte de commune était octroyée, le droit d'ériger une maison commune et un beffroi s'y trouvait compris. Mais jusqu'au XIVe siècle, les communes ont eu à subir des vicissitudes si diverses, aujourd'hui octroyées, demain abolies, qu'il nous reste bien peu de maisons de ville antérieures à cette époque, le premier acte de l'autorité qui abolissait la commune étant d'exiger la démolition de l'hôtel et du beffroi. » Cependant les villes du Midi, avec leurs consulats, étaient arrivées « à la plénitude de cette existence républicaine qui était en quelque sorte l'idéal auquel aspiraient toutes les communes »; aussi ces cités affranchies firent-elles bâtir des maisons communes dont une, datant du XIIe siècle, est encore debout à Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). Les savants auteurs de l'*Architecture civile et domestique*[2] ont donné de ce curieux monument une description à laquelle nous renvoyons nos lecteurs. En même temps que les villes du Midi conservaient précieusement l'esprit municipal, celles du Nord, des Flandres et du Brabant savaient garder leurs franchises, et pouvaient construire de grands hôtels de ville dès la fin du XIIe siècle, et principalement pendant les XIIIe et XIVe siècles. On sait si la Belgique est encore riche de ces monuments municipaux, et les hôtels de ville de Bruxelles, d'Anvers, de Bruges, de Louvain, de Gand, d'Audenarde, etc., font l'orgueil de ces importantes cités.

3. — Il n'en était pas de même, durant le XIIe siècle, des communes du domaine de la couronne, où le pouvoir royal se constituant sur des bases durables, amena leur décadence. Dans ces villes, telles que le

[1] Aug. Thierry, *Lettres sur l'histoire de France.*

[2] MM. Verdier et Cattois, *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la renaissance.*

Mans, Laon, Reims, Paris Chartres, Beauvais, Cambrai, Amiens, Soissons, Sens, etc ; on ne put élever aucun édifice municipal ; la cathédrale remplaçait, pour les populations urbaines, le monument de la cité, et jusqu'au XVe siècle environ elle servait aux réunions politiques et profanes des habitants, qui savaient par expérience que les édifices municipaux excitaient la défiance des seigneurs suzerains. » Ce n'est que dans la dernière moitié du XVe siècle que les villes du domaine royal purent élever des maisons communes ; il n'est pas étonnant par conséquent qu'on n'y trouve pas ces vastes édifices municipaux que les villes de Flandre et d'Italie possèdent encore aujourd'hui.

4. — Esquissons au reste les commencements de l'hôtel de ville de Paris, et nous verrons combien peu était importante sa municipalité.

La charge de prévôt était, au XIIe siècle, la première charge civile de Paris, mais elle était achetée et pesait lourdement sur les habitants. Ce fut Philippe-Auguste qui créa le corps des échevins, ou magistrats municipaux, et qui donna à la ville de Paris les armoiries que nous lui connaissons.

Vers le milieu du XIIIe, « le chef de la hanse parisienne, ou communauté des enfants de Paris, reçut le titre de prévôt des marchands ou maître des échevins », et cette association devint toute-puissante par ses priviléges et ses attributions ; elle fut alors le corps municipal de la ville de Paris.

Dans le principe, dit M. A. Lenoir, le local consacré à l'administration communale s'appelait *parlouer aux bourgeois*. La naïveté de cette dénomination exprime parfaitement une institution à sa naissance ; c'était, èn effet, de véritables parloirs, car ils se réduisaient à une grande pièce accompagnée de quelques dépendances où les citoyens venaient causer de leurs affaires et traiter en même temps celles de la commune. C'est pour un semblable usage que furent élevées ces grandes loges ouvertes, qu'on voit sur les places des principales villes d'Italie, comme à Florence, à Gênes, etc.

Le premier *parlouer aux bourgeois* était près du grand Châtelet ; puis il fut transféré vers la place Saint-Michel, près de l'enceinte de Philippe-Auguste. De là il fut installé au grand Châtelet, où son importance s'accrut avec celle de la cité ; alors les chefs de la bourgeoisie, par l'organe d'Etienne Marcel, leur prévôt, achetèrent une grande maison, en 1357, située sur la Grève, qui devint définitivement l'hôtel de ville. Cette maison, appelée la Maison aux piliers, « à cause, dit le P. du Breul, que les édifices proéminents en la grève, et soutenus par des piliers, faisaient au-dessous une rue couverte, comme l'on voit à la tonnellerie, et aux halles, du côté des potiers d'étain ». D'un autre côté, Sauval nous apprend « que c'étoit un petit logis qui consistoit en deux pignons, et qui tenoit à plusieurs maisons bourgeoises ».

Cette maison aux piliers, qui avait appartenu aux derniers dauphins de Viennois, où Charles V avait séjourné pendant la captivité du roi Jean, son père, et qui avait été donnée à Jean d'Auxerre, receveur des gabelles, était donc une maison fort simple, dont deux petites tourelles indiquaient seules la noblesse et la puissance de ses premiers propriétaires.

Le corps municipal, dès qu'il en prit possession, dit encore le savant M. Albert Lenoir, y fit exécuter diverses réparations, et en 1368 Jean de Blois fut chargé de l'orner de peintures. Quelques manuscrits du moyen âge et la tapisserie de Saint-Victor donnent des indications de ses formes principales.

5. — Ainsi on voit que la partie essentielle de la distribution de l'hôtel de ville doit être une grande salle propre à servir de lieu de réunion à un certain nombre de citoyens en différentes occasions. Quant au caractère de l'architecture qui devait être adopté pour un édifice de ce genre, il nous semble que la dénomination seule de maison de ville ou maison commune l'exprime suffisamment. C'est une maison qui n'est plus la maison d'un seul, mais la maison de tous ; mais c'est une maison, et l'on n'en fit un hôtel que lorsque les bourgeois eux-mêmes voulurent en avoir pour leur propre demeure. Nous pensons donc que la maison commune est liée intimement à la maison particulière, dont elle ne doit être pour ainsi dire que le développement, et c'est ce qu'elle a toujours été effectivement, comme on peut en juger en comparant celles qui existent encore avec les habitations privées de la même époque.

En France, les plus anciens hôtels de ville qu'on rencontre dans nos provinces ne remontent pas au delà du XVe siècle ; mais on est autorisé à croire que ceux qui les ont précédés n'étaient probablement pas dignes d'être comptés parmi les monuments. En un mot, l'hôtel de ville est le monument qui, mieux que tout autre, signale le terme de la féodalité.

6. — Comme nous l'avons dit plus haut, le beffroi se rattache intimement à l'hôtel de ville. Quand les villes s'organisèrent en communes, elles résolurent au bout d'un certain temps, et pour secouer le joug clérical, de se servir de cloches autres que celles des églises, et les placèrent « au-dessus des portes des villes, sur des tours destinées à tout autre usage qu'à celui de clocher ».

Vers la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, plusieurs communes élevèrent des tours qui devaient contenir d'une façon exclusive les cloches de la cité. Ces tours furent les *beffrois*. D'abord isolées, elles s'élevaient à une hauteur dominant les murs de la ville, et annonçaient au loin les franchises dont jouissait la commune. Ce ne fut que plus tard qu'on en fit une partie essentielle de la maison de ville : « c'était le donjon municipal ».

Nous ne possédons plus guère de ces édifices, hôtels de ville et beffrois, « témoins des premiers et des plus légitimes efforts des populations urbaines pour conquérir la liberté civile », et encore ces rares exemples ne remontent pas au delà du XIVe siècle.

« Les premiers beffrois isolés, dit M. Viollet-le-Duc, se composaient d'une grosse tour carrée, le plus souvent surmontée d'un comble en charpente recouvert d'ardoises ou de plomb, dans lequel étaient suspendues plusieurs cloches. Une galerie ou étage percé de fenêtres sur les quatre faces servait de poste pour les guetteurs qui, le jour et la nuit, avertissaient les citadins de l'approche des ennemis, découvraient les incendies, réveillaient les habitants au son des cloches ou des trompes. C'était du haut du beffroi que sonnaient les heures du travail ou du repos pour les ouvriers, le lever du soleil, le couvre-feu, et que l'on annonçait au bruit des fanfares les principales fêtes de l'année. La tour contenait ordinairement des prisons, une salle de réunion pour les échevins et quelques dépendances, telles que dépôt d'archives, magasin des armes que l'on distribuait aux bourgeois dans les temps de trouble, ou lorsqu'il fallait défendre la cité. »

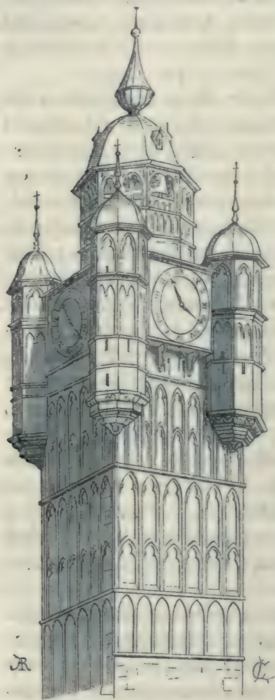


Fig. 122. — Beffroi de Bergues.

7. — Vers la fin du XIIIe siècle, le beffroi ne fut plus isolé, il s'éleva au centre de la façade de la maison commune, en gardant le même aspect. Au XIVe siècle, on y plaça une grande horloge qui donnait l'heure à toute la ville.

Presque toutes nos grandes cités du nord de la France possédaient des beffrois : Noyon, Reims, Laon, Amiens, n'ont pas conservé le leur; mais Compiègne, Arras, Béthune, Bergues (fig. 122), Auxerre, Beaune, Evreux, et quelques autres villes ont encore leur beffroi isolé ou faisant partie de l'hôtel de ville. Quelques-uns de ces édifices sont remarquables : celui de Compiègne, placé au centre de la maison commune; celui d'Arras, situé sur le côté occidental de l'hôtel de ville, et qui est aussi remarquable que le monument auquel il est lié ; celui d'Evreux, construit au XVIe siècle et qui est complet ; celui de Béthune (Pas-de-Calais), qui date du XIVe siècle.

Le beffroi était donc le signe visible de la commune; les municipalités mettaient une sorte d'orgueil à déployer un certain luxe dans leur construction. Ainsi, elles le surmontaient de couronnements élevés, ornés le plus souvent de clochetons, d'aiguilles, de grandes lucarnes, qui, aperçus du dehors, témoignaient de la puissance et de la richesse de la cité.

Quelques villes d'Allemagne et surtout de Belgique ont conservé des hôtels de ville et des beffrois qui sont des édifices remarquables; nous citerons principalement ceux de Tournai, de Gand, d'Ypres, de Bruges, de Lierre, de Bruxelles et de Mons.

8. — Les maisons communes et les beffrois ne furent pas les seuls édifices publics que les villes du moyen âge élevèrent dans leur enceinte. Le sentiment chrétien qui avait fait élever dans les cloîtres un hôpital pour les pauvres, les malades et les voyageurs, se développa quand les cités eurent conquis les franchises municipales. Jusqu'alors les couvents, seuls possesseurs et conservateurs des idées chrétiennes, avaient possédé des hospices, quoiqu'il soit supposable que, dès les premiers temps du moyen âge, des fondations pieuses de ce genre aient été faites. Ces fondations devaient consister dans l'abandon d'une maison avec une rente perpétuelle, et devaient être confiées aux soins des établissements religieux ou du clergé.

Ce qui est certain, c'est que l'Hôtel-Dieu de Paris est mentionné pour la première fois en 829 [1], quoiqu'on en fasse remonter la fondation à saint Landry, vingt-huitième évêque de Paris (660 environ).

Quoi qu'il en soit, au XIe siècle, les villes commencent à fonder des hôpitaux, des maladreries, des Hôtels-Dieu, des léproseries, et, l'élan une fois donné, le XIIe et le XIIIe siècle en élevèrent une quantité prodigieuse.

9. — Il nous reste du moyen âge, et surtout de ces deux derniers siècles, des édifices remarquablement disposés pour les malades, soit que ces édifices appartiennent à des monastères, à des cathédrales ou à des villes. Les communes particulièrement, voulant rivaliser avec les rois, les grands seigneurs et le clergé, établirent des hospices en grand nombre; « la charité publique et privée sut encore rendre son assistance plus efficace en fondant des hôpitaux pour certaines infirmités particulières. Saint Louis donna l'exemple en faisant bâtir l'hospice des *Quinze-Vingts* (1254) pour les aveugles de Paris; sans parler des léproseries [2], on fonda dans beaucoup de villes des hospices pour les boiteux, pour les fous, pour les vieillards indigents, pour les

[1] *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*. Pais, 1850, t. I.

[2] Au XIIIe siècle, on comptait deux mille léproseries dans les États du roi de France.

femmes en couches. Les confréries voulurent aussi avoir leurs maisons de refuge, leurs hospices, et enfin, pendant les pestes qui désolèrent les villes du moyen âge, des évêques, des seigneurs laïques prêtèrent des locaux dépendants de eurs résidences pour soigner les malades, et voulurent souvent eux-mêmes les assister. »

10. — « A côté des désordres de toute nature et des abus sans nombre qui signalèrent cette époque, dit M. Viollet-le-Duc, il faut reconnaître que tous, petits et grands, cherchaient à adoucir le sort des classes souffrantes par les moyens les plus efficaces, et que l'esprit de charité ne fut jamais plus actif que dans ces temps. Il faut dire que souvent tel seigneur qui fondait un hospice en mourant avait, sa vie durant, fait plus de malheureux qu'on n'en pouvait secourir de longtemps dans la maison élevée par lui. Le moyen âge est ainsi fait : c'est un mélange sans mesure de bien et de mal ; aussi y a-t-il autant d'injustice à présenter cette époque comme un temps de misères continuelles que comme un âge de foi vive, de charité et de sagesse. Partout à côté d'un mal, d'un abus monstrueux, trouve-t-on le sentiment du droit, le respect pour l'homme, pour ses malheurs et ses faiblesses. Le mot de *fraternité* n'est pas seulement dans les discours, il trouve partout une application pratique ; et si la passion ou l'intérêt font trop souvent enfreindre cette loi sacrée, du moins son principe n'est jamais méconnu. Par le fait, les grandes institutions de charité nous viennent du moyen âge et lui survivent; il est bon de ne pas trop l'oublier : ayant profité de la belle partie de l'héritage, peut-être serait-il juste d'être indulgents pour son côté misérable. »

— Au point de vue architectural, les établissements de bienfaisance qui étaient établis dans de simples maisons, devinrent des édifices où l'art du moyen âge mit son cachet. Ils étaient d'un aspect monumental, quoique très-simple, vastes, aérés, élevés, bien disposés pour les services.

11. — Il ne nous en reste que fort peu aujourd'hui : nous citerons principalement l'hôpital d'Angers, l'Hôtel-Dieu de Chartres [1], celui de Beaune, l'hôpital de Tonnerre, et des restes de salles affectées aux malades dans les monastères qui sont encore debout, mais à l'état de ruines.

La ville de Caen possédait un Hôtel-Dieu, détruit en 1827, et qui datait de la fin du XIIe siècle ; par son importance et par son caractère de transition, il peut passer pour type, et nous en empruntons la description à M. de Caumont.

« La grande salle de l'Hôtel-Dieu de Caen, dit le célèbre archéologue, présentait un bâtiment très-allongé, terminé par deux gables.

[1] Près de la cathédrale.

celui par lequel on entrait, et qui bordait une des principales rues de la ville, avait été garni, vers le XVI[e] siècle, de petites loges en saillie qui masquaient une partie du mur, mais on distinguait très-bien deux portes en ogive garnies de zigzags, et un rang d'arcades, bouchées pour la plupart, et légèrement aiguës (petites lancettes), qui occupaient la partie moyenne de l'édifice, et qui évidemment remontaient à l'époque de sa fondation...

» L'intérieur était voûté et divisé en trois nefs; deux rangs de colonnes monocylindriques soutenaient, au milieu de la salle, les arcades des voûtes dans lesquelles la forme de l'ogive était nettement prononcée, et qui offraient absolument le même système que les voûtes des églises à la fin du XII[e] siècle. Ces deux rangs de colonnes isolées, qui se prolongeaient parallèlement, divisaient longitudinalement la salle en trois nefs à peu près égales en largeur. Des colonnes groupées trois à trois correspondaient, dans les murs latéraux, aux colonnes cylindriques du centre, et recevaient des deux côtés de l'édifice la retombée des arceaux; ces colonnes n'avaient pas encore la maigreur qu'elles prirent au XIII[e] siècle, et leurs chapiteaux annonçaient aussi l'époque de la transition ou la deuxième moitié du XII[e].

» Les fenêtres qui éclairaient cette vaste salle étaient allongées et légèrement pointues au sommet; c'étaient des lancettes, mais des lancettes de la première époque; comme les colonnes et leurs chapiteaux, elles tenaient autant du style roman que du style ogival. Deux petites arcades en ogive accompagnaient ces longues ouvertures qui avaient été pratiquées uniquement pour l'ornement de la salle et comme accompagnement des longues fenêtres qui ne garnissaient pas assez les murs, car elles étaient fermées et ne recevaient aucune lumière de l'extérieur.

» A l'extrémité du parallélogramme étaient un autel et un sanctuaire où l'on faisait l'office du dimanche, de sorte que tous les malades pouvaient y assister sans quitter leur lit. »

Telle était la disposition ordinaire des hospices, et cette description, donnée par le savant fondateur de la Société archéologique, pourrait convenir aux Hôtels-Dieu des villes que nous avons citées [1].

Rappelons ici que Paris possédait, à la fin du XV[e] siècle, plus de douze hôpitaux, sans compter ceux des paroisses et des communautés religieuses.

12. — Les *halles*, lieux de ventes, peuvent être comptées parmi les monuments publics que le moyen âge éleva, surtout à partir du XII[e] siècle. Paris possédait cependant au XI[e] siècle une halle dont l'emplacement était entouré de fossés. Sauval nous apprend que, vers

[1] Voyez l'*Architecture civile et domestique* de MM. Verdier et Cattois.

1183, Philippe-Auguste fit construire dans la capitale deux halles « entourées d'une muraille garnie de loges et fermées de bonnes portes, afin que, quand il pleut, les marchands y pussent vendre leurs marchandises et les tenir à couvert en tout temps et en toute sûreté. » Louis IX imita l'exemple de son aïeul et fit établir plusieurs halles. Mais quel était le caractère architectural de ces édifices publics ? D'après les quelques restes que nous possédons encore, on peut dire que les halles ressemblaient à de vastes granges et n'en différaient que par une largeur plus considérable. Laissons encore M. de Caumont nous décrire la grande halle de Saint-Pierre sur Dives : « Trois portes ogivales correspondent aux trois nefs abritées par le même toit ; deux fenêtres tréflées au sommet surmontent la porte centrale, par laquelle pouvaient entrer des charrettes chargées de marchandises ; deux contre-forts indiquent la largeur de la nef centrale et divisent cette façade en trois travées. Cette halle est d'une très-grande dimension, et sert non-seulement pour le blé, mais pour l'étalage des marchandises de toute espèce, les jours de foire ou de marché... »

On le voit, les halles n'avaient pas un caractère monumental particulier : ce qu'il fallait, c'était surtout couvrir un grand espace, et quelquefois l'enfermer dans des murs. Il en était, du reste, de même des magasins et des entrepôts publics que le XIVe siècle éleva en grand nombre, et dont la Belgique, la Hollande et l'Allemagne ont conservé plusieurs spécimens.

Ce qui est bien certain, c'est qu'au moyen âge la halle se tenait aussi sur la place publique, sous des porches d'églises, autour des maisons de ville et des beffrois, même sous des portiques d'habitations particulières, ou souvent sous des appentis, des hangars, comme on le voit aujourd'hui encore dans beaucoup de localités.

13. — Il faut compter, au nombre des monuments d'utilité publique élevés au moyen âge, les fontaines et même les aqueducs.

Nous ne trouverons certainement pas, durant toute cette époque, rien qui soit comparable à ces magnifiques constructions des Romains dont nous avons parlé[1]. Mais, au moyen âge, on avait compris la nécessité de pourvoir d'eau les cités et les bourgs, les mêmes besoins se reproduisant dans toutes les réunions d'hommes.

Il est fort supposable, lorsque les populations franques furent définitivement installées, qu'on utilisa les aqueducs romains qui avaient été conservés, qu'on les répara même dans la suite et qu'on en construisit de nouveaux. Mais ceux-ci ne présentèrent jamais l'aspect grandiose et monumental de ceux qu'éleva le peuple-roi ; il s'agissait d'atteindre un but utile, et l'on y arrivait de la manière la plus simple ; aussi est-ce à peine s'il nous reste quelques débris des constructions

[1] Voy. 1re partie, livre V, § 12.

éphémères que le moyen âge édifia dans ce genre, et auxquelles il n'attacha certes pas toute l'importance qu'elles méritent.

Quoi qu'il en soit, la fontaine fut toujours considérée, à cette époque, comme un monument de première nécessité ; et ce ne furent pas seulement les villes qui en furent pourvues, on en plaça sur le bord des routes pour le besoin des voyageurs. On rencontre encore de ces fontaines en Bretagne, en Poitou, en Normandie. « La source est ordinairement couverte par une arcade en maçonnerie, le bassin s'avançant sur la voie comme pour inviter à y puiser ; des bancs permettent de se reposer sur ses bords ; une niche ménagée au fond de la voûte reçoit la statue de la Vierge ou d'un saint ; les armoiries du fondateur décorent le tympan de l'arcade ou les parois de la fontaine. »

14. — Les fontaines élevées dans les villes étaient placées sur une place, dans un carrefour, et présentaient un grand bassin qui recevait l'eau tombant de plusieurs tuyaux. Quelques villes de province ont conservé de ces fontaines publiques plus ou moins mutilées : Brioude, Provins, Rouen, et quelques autres petites localités.

A Paris, ce fut Philippe-Auguste qui fit élever les premières fontaines publiques dont il soit fait mention. « Les eaux provenant des hauteurs de Romainville et de Ménilmontant furent conduites dans l'intérieur de Paris par l'aqueduc de Saint-Gervais, qui alimenta d'abord la fontaine de Saint-Lazare, celle des Filles-Dieu, et plus tard, vers la fin du XIIIe siècle, l'ancienne fontaine des Innocents et celle des halles. Sous le même règne, les religieux de Saint-Martin des Champs firent établir l'aqueduc de Belleville pour alimenter les réservoirs et les fontaines de leur monastère, et par suite quelques fontaines publiques qui furent établies dans la ville... Sous le règne de Louis XII, les deux aqueducs de Belleville et des Prés Saint-Gervais alimentaient seize fontaines publiques dans Paris et les faubourgs [1]. »

Les établissements religieux qui avaient les premiers possédé des fontaines en eurent au moyen âge dans tous leurs cloîtres. C'étaient « de belles vasques de pierre ou de marbre, autour desquelles des tuyaux répartissant l'eau en une quantité de jets permettaient aux moines de faire leurs ablutions. » Ce qu'il nous reste de ces réservoirs, de ces fontaines jaillissantes, de ces piscines, de ces lavabos des monastères, nous prouve que le moyen âge ne fut pas étranger à l'hydrostatique ni à l'hydraulique, dont il fit souvent de nombreuses, d'utiles et de remarquables applications.

15. — Nous avons vu, en étudiant les monuments que les Romains ont laissés sur le sol de la Gaule, qu'un grand nombre de ponts avaient été élevés sous leur domination. Longtemps encore ces ponts, admirablement construits en pierre, suffirent aux nouveaux dominateurs

[1] M. Albert Lenoir.

des provinces gauloises; mais peu à peu les guerres désastreuses des bas temps les firent disparaître, et aujourd'hui nous savons qu'il n'en reste qu'un petit nombre.

Avant le XIIe siècle, nous n'avons aucun exemple des ponts qui furent élevés sur les cours d'eau. On sait seulement que beaucoup étaient de bois, au moins jusqu'à la fin des carolingiens; ce n'est guère qu'au Xe siècle qu'on chercha à donner aux ponts une plus grande durée et qu'on commença à les construire en pierre. M. de Caumont déplore avec juste raison la démolition de très-anciens ponts. « Quelques-uns, notamment ceux de Tours et de Montbazon-sur-Indre, sont encore présents à ma mémoire, dit le savant archéologue; ils offraient une longue série d'arches à plein cintre, de diamètres inégaux, qui s'élevaient vers le centre et s'abaissaient vers les rives. Quand les rivières étaient un peu larges, les ponts s'appuyaient sur une ou plusieurs îles qui divisaient le courant en plusieurs bras... Les piles présentaient, du côté du courant, un épi destiné à résister au choc des eaux. »

Au moyen âge, on attachait une telle importance à l'érection des ponts, qu'une corporation s'était formée, se consacrant spécialement à la construction de ces monuments utiles. Les membres de cette corporation, sous le nom de *frères des ponts*, *frères pontifes*, parcouraient les provinces; ils avaient « un bel habit blanc, sur lequel était brodé un pont en laine de couleur. » Saint Bénézet était leur fondateur. Ce fut lui qui, au XIIe siècle, bâtit le fameux pont d'Avignon, dont la construction fut certes, à cette époque, un événement remarquable. Il en reste encore quelques arches, dont on peut admirer la hardiesse; comme tous les ponts romains, il était étroit, caractère qu'on retrouve dans tous ceux qui datent du moyen âge. A cette époque aussi, on était dans l'usage de fortifier les ponts, usage qui venait du temps des luttes des Gallo-Romains contre les barbares. On sait que le grand pont et le petit pont, qui mettaient Paris en communication avec les deux rives de la Seine, étaient défendus par le grand et le petit Châtelet. L'ancien pont d'Orléans possédait aussi, du côté de la ville, son châtelet; au milieu s'élevait une bastille dédiée à saint Antoine, et à l'autre extrémité se trouvait le fort des Tourelles. A Rouen, l'ancien pont bâti par Mathilde, fille de Henri Ier, duc de Normandie, présentait ces mêmes défenses, de même que ceux de Vernon, de Pont-de-l'Arche, de Cahors, etc. Ces deux derniers, élevés au XIIIe siècle, montrent encore leurs belles arches en ogive, leurs piles triangulaires, et celui de Cahors ses trois tours de défense.

16. — Le moyen âge éleva à Paris des ponts qui établirent de nombreuses communications entre les deux rives de la Seine : nous savons déjà que les deux plus anciens, le petit pont, situé où se trouve aujourd'hui celui du même nom, et le grand pont, là où est actuel-

ment le pont au Change, étaient d'abord construits en bois; des débordements les détruisirent. « D'après Geoffroi de Saint-Victor, Jean de Petit-Pont, chef d'une secte philosophique, et ses disciples, reconstruisirent le premier en pierre de taille à leurs frais et de leurs propres mains, vers la fin du XIIe siècle; ils construisirent de plus, pour chacun d'eux, de petites maisons situées sur ce même pont, où ils demeuraient et y enseignaient le peuple. » Renversé un grand nombre de fois, et toujours reconstruit, soit en pierre, soit en bois, il fut enfin rebâti au commencement du XVIIIe siècle, tel qu'on le voyait il y a peu d'années.

Le grand pont, plus tard le pont au Change, subit de semblables vicissitudes. Celui qui existait il y a quelques années datait de 1647. Le pont Notre-Dame fut d'abord élevé en bois (1413); soixante maisons le chargeaient; sa construction hardie et solide faisait l'admiration des Parisiens, ce qui n'empêcha pas qu'en 1499 il s'écroula, entraînant dans sa chute les maisons construites dessus. Peu de temps après, un nouveau pont le remplaçait; sa construction avait été dirigée par un moine véronais, Jean Joconde, qui devint par la suite un architecte célèbre; l'œuvre de ce cordelier exista jusque dans ces dernières années. Le pont Saint-Michel, et d'autres qui n'existent plus, ont aussi été bâtis au moyen âge, et plus ou moins souvent réédifiés, après des désastres qui les avaient fait disparaître.

Un fait est certain : c'est que peu de ces ponts sont arrivés intacts jusqu'à nous; on ne comprend pas que les constructeurs n'aient pu les bâtir d'une façon durable; et cependant, il faut en convenir, à Paris les conditions étaient favorables; « car le cours de la Seine, qui certes n'est pas impétueux, l'était bien moins encore, alors que son lit n'était pas renfermé entre des murs de quais; d'une part, ces ponts, par l'habitude où l'on était d'y construire des maisons, avaient une grande épaisseur, proportionnellement surtout à la largeur du fleuve qu'ils devaient traverser, puisqu'ils aboutissaient tous à l'île de la Cité, et n'étaient établis conséquemment que sur l'un des bras de la Seine, et non sur la largeur totale, comme furent depuis le Pont-Neuf, le pont Royal, etc. »

17. — Après avoir parlé des monuments privés et publics que possédaient les villes du moyen âge, il ne sera peut-être pas inutile de jeter un coup d'œil sur leur aspect et d'en faire le tableau en quelques lignes.

On sait que la cité du moyen âge était entourée d'une enceinte de murailles percée d'un certain nombre de portes, et que des tours flanquaient de distance en distance. Comme presque toujours, l'assiette de la ville était posée sur le bord d'un cours d'eau; un pont fortifié joignait les deux rives du fleuve. Du côté opposé à la ville, les abords de ce pont étaient défendus par des constructions plus ou

moins vastes, autour desquelles vinrent se grouper des habitations c'est ainsi que se formèrent les faubourgs qui furent souvent annexé à nos villes du moyen âge.

« En pénétrant dans l'intérieur de la ville, on devait être particu lièrement frappé, dit M. Albert Lenoir, du grand nombre d'églisε qui s'élevaient sur tous les points; et entre toutes ces églises, on dis tinguait la cathédrale, le temple par excellence, le foyer spirituel, et pour ainsi dire, l'âme de la cité, du sein de laquelle elle s'élevai triomphalement vers le ciel. La cathédrale, ou l'église patronale, étai ordinairement située dans un point central, quelquefois sur la parti la plus élevée de la ville; mais le choix de son emplacement n'avai presque jamais été déterminé par des considérations physiques : résultait le plus souvent ou de quelque idée mystique, ou de quelqu croyance traditionnelle, ou enfin de certaine révélation miraculeus faite à son premier fondateur; l'accès d'ailleurs n'en était ordinaire ment ni très-direct ni très-facile. Une très-petite place précédait l portail principal, et quelquefois une enceinte formée par une clôtur peu élevée composait ce qu'on appelle le parvis; sur les côtés, la cir culation s'établissait à l'aide de rues fort étroites. Et c'est ici le cas d faire remarquer que ces grandes et belles églises, construites aux dif férentes époques du christianisme, n'avaient pas été conçues pour êtr isolées au milieu de grands espaces, mais bien au contraire pour êtr resserrées au milieu des habitations des fidèles qui venaient se place sous leur protection. Envisagés ainsi d'un point plus rapproché, ce monuments empruntaient encore plus de grandeur et d'élévation, e l'on peut aussi s'expliquer par cette disposition le parti qu'on avai pris de sacrifier jusqu'à un certain point l'ordonnance extérieure d ces églises à l'effet de l'intérieur, qui était bien évidemment considér comme le plus essentiel dans les temples chrétiens. »

La cathédrale n'était pas le seul monument religieux qu'on rencontrât dans les cités du moyen âge : les monastères y occupaient d'immenses espaces entourés d'une forte muraille; les demeures des membres du haut clergé, devenus peu à peu des palais, rivalisaient avec celles des princes, et embellissaient la ville.

A côté du pouvoir spirituel, dit le savant auteur que nous venons de citer, apparaissait le pouvoir temporel, qui se résumait dans un château fort, situé ordinairement sur une éminence, ou quelquefois sur le bord du fleuve, selon qu'il s'agissait de protéger la ville de tel ou tel côté considéré comme le plus expugnable. Cette forteresse, renfermée dans une enceinte de triples murailles, dérobait aux regards des habitants, qu'elle était censée protéger, des mystères ni moins impénétrables ni moins sinistres que ceux que renfermaient les couvents. C'était donc sous la domination de ces deux puissances rivales, excepté quand il s'agissait d'opprimer, que se trouvaient placées les

ifférentes classes de citoyens qui composaient la population, et dont s habitations étaient entassées dans les autres parties de l'enceinte.

Mais quand les villes se furent affranchies, l'aspect des cités se modifia quelque peu : un troisième édifice, l'hôtel de ville et son beffroi élevèrent à côté de la cathédrale et du château féodal, véritables gnes matériels des droits et franchises de la commune, signes visiles d'indépendance et de liberté. Le mouvement augmenta aussi dans s villes communales ; les cloches du beffroi rassemblaient la population, sonnaient les ordres des jurés, et constamment rappelaient à la ité qu'elle s'était rendue indépendante, qu'elle vivait, en un mot.

Nous avons vu précédemment ce qu'étaient les maisons des villes du moyen âge. Les rues qu'elles composaient offraient un aspect original et pittoresque, et chacune de ces maisons exprimait les individualités liverses de ses habitants. Ces maisons n'étaient pas numérotées, comme on le fait avec raison de nos jours ; on les désignait par une qualification empruntée, soit à leur forme, soit à leur situation, soit à leur ornementation : on disait la « grande maison », la « maison du coin », a « maison au pignon rouge », etc. Les boutiquiers avaient, comme encore aujourd'hui, des enseignes se rattachant ordinairement à leur commerce ou à leur profession. Ces enseignes étaient sculptées en bois, en pierre, et le plus souvent peintes ; elles étaient fort nombreuses à Paris, et l'on en voit encore quelques-unes dans nos villes de province, telles que Rouen, Beauvais, Bourges, etc. Mais si les rues offraient un aspect pittoresque, il faut dire qu'elles étaient sombres, tortueuses, étroites ; quelle qu'en soit la raison, système de défense, absence d'édilité, il est certain que nos ancêtres n'avaient pas pour principe la symétrie. Et qu'on ne croie pas que c'était impuissance, ils ont trop bien prouvé le contraire ; d'ailleurs nous avons vu plus haut que des villes du Midi avaient été, à la fin du XIIIe siècle, élevées sur des plans parfaitement réguliers. Ce n'est donc pas un parti pris, mais une nécessité qui fit conserver l'irrégularité à nos villes du moyen âge.

Le sol des rues, n'étant pas pavé, présentait un aspect fangeux : on sait que Philippe-Auguste est le premier roi qui fit paver plusieurs rues de Paris ; mais son exemple ne fut pas suivi dans les grandes villes de province, qui restèrent longtemps dans leur état primitif. De l'agglomération des habitants dans une enceinte resserrée, de l'étroitesse des rues, du manque d'air, de la malpropreté et de l'insalubrité des rues, résultèrent souvent des épidémies épouvantables, et l'on conçoit facilement combien la santé publique souffrait d'un pareil état de choses. Cependant, dès le XIIe siècle, plusieurs grandes villes, revenant à la méthode antique, avaient construit des égouts dans leurs rues principales, élevé des fontaines ; mais ce ne fut qu'au XVe siècle qu'on multiplia réellement ces utiles constructions et qu'on put atténuer ainsi la force des épidémies qui vinrent encore fondre sur nos cités.

Si, par la pensée, on pouvait planer au-dessus d'une ville du moyen âge, dit M. Albert Lenoir, on se figurerait l'effet extraordinaire que devait produire cet amas de toits anguleux revêtus d'ardoises au reflet métallique ou de tuiles à l'émail éblouissant, puis ces lignes redentées des pignons aigus dominés par cette innombrable quantité de clochers et de flèches de forme conique ou pyramidale, tous revêtus de plomb et d'ornements dorés. Ces constructions avaient de plus l'avantage de permettre au voyageur d'apercevoir de loin les cités chrétiennes qui, si elles ont gagné sous le rapport matériel, n'ont pas encore reconquis le caractère monumental qu'elles ont incontestablement perdu.

LIVRE XVII

FRANCE FÉODALE

L'architecture militaire du XIe au XIIIe siècle. — Les châteaux forts.

1. — En étudiant les époques mérovingienne et carolingienne, nous avons dit, dans une esquisse rapide de l'architecture militaire pendant ces temps de luttes intérieures et d'invasions[1], que les traditions de Rome s'étaient perpétuées dans toutes les parties de l'art de bâtir, et que le système de fortifications des Romains se conserva pendant tout le moyen âge, en tenant compte, bien entendu, des différences qui résultent des institutions et de mœurs nouvelles. On trouve en effet, durant la période carolingienne, et principalement pendant le règne du grand Karle, les idées romaines adoptées pour les diverses branches de l'art de la guerre ; on ne doit pas s'en étonner en se rappelant que le vaste système de la centralisation impériale avait été le rêve de Charlemagne. On sait, par exemple, que les frontières de l'empire d'Occident, comme celles de l'empire romain, étaient gardées par des comtes chargés de la défense d'une certaine étendue de pays ; on sait aussi que Charlemagne organisa un système défensif des côtes, qu'il fit fortifier les embouchures des fleuves les plus exposés aux ravages des Normands. Il est assez difficile de préciser exactement quels étaient ces ouvrages défensifs; mais on peut supposer,

[1] Voy. livre X, p. 80.

u'établis à la hâte pour se soustraire au danger du moment, ils ne nsistaient qu'en redoutes de terre garnies de palissades, ou en petits rts entourés de fossés. Quant aux forteresses que les comtes des fron- ères avaient dû élever, « tout porte à croire qu'elles différaient peu e celles qui se multiplièrent plus tard. Mais en voyant avec quelle cilité des troupes peu nombreuses de Normands parcouraient et ra- ageaient les provinces de la France au IXe siècle, on demeure con- aincu que les châteaux étaient encore rares sur les frontières, et qu'à intérieur des terres il n'y avait que les villes et un petit nombre de ourgades qui pussent opposer une sérieuse résistance [1]. »

Cependant les incursions normandes devenant chaque jour plus ombreuses et plus dévastatrices, chacun fortifia sa demeure ; on éleva le véritables châteaux forts et des lieux de refuge pour les popula- ions ; mais aucune de ces défenses ne résista aux hommes du Nord, et l va sans dire qu'il ne nous reste rien des constructions militaires vant Hugues Capet. Mais on sait avec quelque certitude ce qu'étaient es forteresses, qui devaient être nombreuses pendant le règne des Ca- olingiens. De hautes murailles flanquées de tours rondes ou carrées aissant entre elles de longues courtines ; de larges et profonds fossés des- tinés à empêcher l'approche des murs ; des *créneaux* (fig. 123) garnis- sant leur sommet et servant d'abri aux assiégés pour lancer des flèches, telles étaient les défenses des places fortes jusqu'au Xe siècle. C'était,

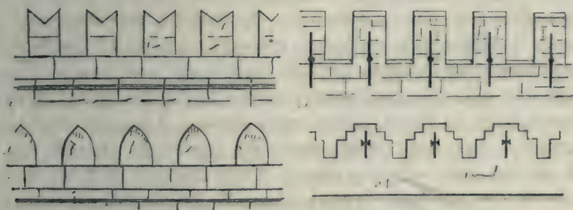


Fig. 123. — Différentes formes de créneaux.

comme on le voit, le système adopté par les Romains, système qui resta, jusqu'à l'invention de l'artillerie, comme le meilleur pour pro- téger une cité contre les attaques de l'ennemi. Ainsi les forteresses, les châteaux de l'époque qui précéda l'établissement du régime féodal, furent élevés d'après l'observation plus ou moins exacte des traditions laissées par les Romains. On ne rencontre pas cependant dans les mo- numents militaires des Carolingiens, et dans ceux qui furent bâtis après l'an 1000, cette idée de centralisation impériale qui caractérise le grand empire : au contraire, au moyen âge le château fort dénote

[1] M. de Caumont.

dans son plan et dans son exécution une volonté individuelle et une tendance à l'isolement, qui est le fait de la société féodale.

2. — Tous les historiens sont d'accord pour reconnaître que l'établissement de la féodalité eut lieu sous les derniers Carolingiens dont la faiblesse ne sut pas refuser à une noblesse dont ils se défiaient, la permission de se fortifier dans ses demeures. « Lorsque Louis le Bègue, dit le savant S. de Sismondi, aussi faible d'esprit et de santé que dénué de crédit, ne put plus résister aux usurpations des grands des mains desquels il reçut comme par grâce la couronne de son père, tout fut changé dans les mœurs, les opinions, le système militaire de l'État. Les riches propriétaires, en se fortifiant chez eux, songèrent d'abord à leur sécurité, bientôt à leur force ; l'ambition prit dans leur cœur la place de la cupidité ; la possession de vastes campagnes qui jusqu'alors ils avaient considérées sous le seul rapport de leurs revenus, devint un moyen d'augmenter infiniment leur puissance : ils recommencèrent à distribuer leurs terres en lots nombreux sous la condition du service militaire. La permission de se fortifier qu'ils avaient tout récemment arrachée au monarque, ils l'accordèrent à leur tour à leurs vassaux, et les châteaux s'élevèrent par milliers autour de la forteresse du comte ou du chef d'une province.

» Le droit rendu à tous les sujets de l'empire de pourvoir par eux-mêmes à leur propre défense, que les monarques avaient si négligée, n'eut donc pas seulement pour résultat d'arrêter et de rendre impossibles les effroyables dévastations des Normands, des Hongrois et des Sarrasins ; il retrempa le caractère national, il rendit le sentiment de l'indépendance à quiconque avait le moyen de se défendre chez soi ; il inspira une nouvelle bravoure à ceux que l'esclavage avait avilis et qui retrouvaient la liberté dans leurs armes ; il leur fit comprendre leur dignité, si ce n'est d'hommes, du moins de chevaliers ; il fit renaître en eux une salutaire estime d'eux-mêmes, et il les autorisa à exiger des égards mutuels de ceux de qui ils tenaient des terres comme de ceux à qui ils en concédaient. Il introduisit enfin dans les mœurs nationales un respect pour l'équité dans l'égalité même, qui fut la base du système féodal... Tous les hommes d'armes qui du IXe au Xe siècle reçurent en fiefs tant de parcelles du domaine des comtes, sous l'obligation de les servir à la guerre, commencèrent leur établissement dans la campagne, la construction d'une petite forteresse, ne fut-elle composée que d'une tour. La confiance de chaque gentilhomme dans la force de sa demeure, dans la bonté supérieure de son cheval, de son armure défensive, développèrent en lui une valeur qu'on n'avait point aperçue tant qu'il n'y avait eu aucun moyen de résistance [1]. »

On voit donc, par ce passage du savant historien, que de la nais-

[1] S. de Sismondi, *Histoire des Français.*

ance de la société féodale date l'établissement de ces forteresses dont 's ruines attestent encore aujourd'hui la puissance et l'éclat de ette institution sociale.

3. — Mais avant d'étudier le système défensif adopté par les grands eigneurs féodaux, examinons sommairement ce que devait être le château fort quand les Normands s'installèrent définitivement en France.

Les Francs, conservant quelque chose de leur origine germanique, possédaient des demeures fortifiées, destinées plutôt à la défense de leurs domaines qu'à celle du territoire national; ils n'avaient pas cet esprit prudent, actif et tenace qui formait le caractère des Normands quand, sous les faibles successeurs du grand Karle, ils s'établirent sur une partie du territoire de notre pays. Ce qui dominait chez eux, c'était au contraire la nécessité de conserver leur conquête, de s'y maintenir au moyen d'un système général de défense.

La forteresse franque était construite, comme nous l'avons dit plus haut, d'après les errements romains; elle était assise sur une éminence ou dans une plaine, et consistait en une enceinte palissadée entourée de fossés, au milieu de laquelle s'élevait, sur un tertre factice ou *motte*, un *donjon* qui en était la défense principale. Quand le château était en plaine, il affectait la forme d'un rectangle ou d'une ellipse plus ou moins régulière; quand il était placé sur une élévation, son assiette était toujours choisie sur une colline en forme de promontoire projeté à la rencontre de deux vallées, et son enceinte se trouvait naturellement tracée par la configuration du plateau qui couronnait l'éminence. Le choix de cette position élevée des châteaux primitifs du moyen âge, déjà fait par les Romains, devint général durant la suite de cette époque, et on le comprend en songeant que l'accès des places était rendu plus difficile par les escarpements naturels des collines, et qu'on augmentait encore la défense au moyen de fossés profonds, de palissades et autres ouvrages extérieurs.

« Mais il arrivait fréquemment alors que l'assiette du château n'était pas assez vaste pour contenir toutes ses nombreuses dépendances. Le long des remparts de la colline ou au bas de l'escarpement on élevait une première enceinte en palissades ou en pierres sèches protégée par des fossés, au milieu de laquelle on construisait les logements propres à renfermer la garnison, les magasins, les écuries, etc. Cette première enceinte, que nous retrouvons dans presque tous les châteaux du moyen âge, était désignée sous le nom de *basse-cour*. »

Quelquefois il y avait plusieurs cours successives ayant leur enceinte particulière avec fossés et palissades; souvent les clôtures de ces basses-cours étaient faites de haies d'épines et de branchages fortement enlacées. Le bois devait être seul employé, aussi bien pour les enceintes

que pour les bâtiments de service, et ceux de défense tels que le donjons.

M. de Caumont, dans son cours d'antiquités monumentales, cite un grand nombre d'emplacements de châteaux primitifs à motte ou éminence artificielle et à enceintes successives. Malheureusement aucun vestige de constructions n'est resté debout. Il en n'est pas de même des châteaux francs, postés sur des escarpements naturels, et qui étaient construits en pierre qu'on se procurait aisément dans les pays montueux. Ceux-là offrent certainement un intérêt plus grand, puisqu'on peut les étudier dans leurs ruines. Quelques-uns, en effet, des donjons de cette première période du moyen âge montrent encore leurs masses imposantes dominant les collines qui les portent. Il en existe encore un très-grand nombre en France appartenant au XIe siècle et dont l'étude a amené à remarquer que les uns étaient dans l'intérieur de l'enceinte, isolés des bâtiments de défenses, tandis que les autres étaient postés tout près de l'enceinte avec laquelle ils se liaient, ayant leurs entrées et leurs sorties particulières, et commandant la partie faible de la place.

4. — Ce système fort simple se perfectionna quand les Normands, définitivement installés sur notre territoire, et ayant à s'y maintenir, organisèrent un véritable système de défense territorial soumis à une idée assurément nationale, puisque tous les seigneurs normands l'adoptèrent pour défendre leurs domaines et la conquête de leur nation. Ajoutons à ce caractère celui plus intime du peuple normand : esprit guerrier, ambitieux, aimant et conservant l'habitude de la guerre défensive, comprenant qu'il est conquérant et qu'il doit conserver et étendre le territoire qu'il occupe.

Bien différent est le seigneur français. « Il est possesseur ; le souvenir de la conquête est effacé depuis longtemps chez lui ; il se considère comme indépendant ; il ne comprend ses devoirs de vassal que parce qu'il profite du système hiérarchique de la féodalité, et que, s'il refuse de reconnaître son souverain, il sait que le lendemain ses propres vassaux lui dénieront son pouvoir. Étranger aux intérêts généraux du pays (intérêts qu'il ne peut comprendre, puisque à peine ils se manifestent au XIIe siècle), il vit seul ; ceux qui l'entourent ne sont ni ses soldats, ni ses domestiques, ni ses égaux ; ils dépendent de lui dans une certaine limite, qui, dans la plupart des cas, n'est pas nettement définie [1]. »

De là des difficultés sans nombre, des abus excessifs, des complications infinies entre les différentes classes de vassaux ; de là la plus grande défiance de la part des seigneurs et de tous ; de là enfin l'isolement dans lequel vivaient les nobles féodaux, retirés dans leurs for-

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*.

resses, ne pouvant avoir confiance qu'en eux-mêmes et dans quelles compagnons, menant une existence étrange pleine de défiance nt leurs demeures ont conservé l'empreinte.

Cependant, malgré la différence d'origine, les Normands, qui s'étaient u à peu familiarisés avec les mœurs, le langage et la religion des ancs; qui, au bout d'un siècle de ravages étaient à peu près établis ns le pays, les Normands se façonnèrent vite à leur nouvelle posion; et en devenant plus sédentaires, ils permirent à l'ordre de reître, au régime féodal de s'établir en l'adoptant, communiquèrent ıx Francs, qu'ils avaient si souvent effrayés, leur énergie, « leur esit d'entreprise, de vie et de liberté », et réveillèrent leurs habitudes ıerrières qui s'étaient perdues sous les derniers carolingiens.

5. — Quand, à la fin du XIe siècle, les Normands eurent acquis ıe prépondérance politique qui s'accrut par la conquête de l'Anglerre, ils assurèrent leurs possessions sur l'un et l'autre côté de la anche par la construction d'un grand nombre de défenses; chaque ıron normand élève en effet une vraie forteresse, destinée non-seument à défendre ses domaines, mais encore à garder le territoire, ır il n'oublie pas qu'il est le conquérant. Aussi, en temps de guerre, vaste enceinte du château est remplie par ses vassaux, ses tenaners, ses paysans, qui campent dans des cabanes élevées à la hâte, ec ce qu'ils ont de plus précieux. Ils ont accumulé des vivres, et ont prêts à soutenir un siége, à défendre des passages, à intercepter s communications. Le château est assez grand pour contenir une éritable armée; il est toujours assis dans une position difficile d'accès, ec des défenses très-étendues, des ouvrages combinés en vue de se éfendre contre un assaillant étranger. Quant à la demeure du baron ormand, elle disparaît, pour ainsi dire, au milieu des dispositions ilitaires intérieures du château : on comprend que sa personnalité efface devant la nation. C'est là ce qui le distingue du seigneur franais, dont le château fort est une habitation avant d'être une forteresse ationale.

Mais cette différence, au fur et à mesure que les liens s'établissent ntre les deux peuples, finit par disparaître : au XIe siècle déjà, le rand seigneur français a beaucoup emprunté au baron normand ans la construction de son château; mais il a tout rapetissé au niveau e la défense personnelle. C'est dans la dernière moitié du XIe siècle, u moment du réveil complet de l'esprit guerrier de la noblesse franaise poussée par l'influence normande, que l'architecture militaire ait de sérieux progrès; il n'y eut pas un comte, pas un baron, qui e voulût posséder son château, signe de sa puissance, pour conserer et défendre son domaine et vivre en sécurité. Avant cette époque ependant, un grand nombre de châteaux forts avaient été élevés en Normandie et sur les bords de la Loire. Nous citerons les restes plus

ou moins dégradés des châteaux du Plessis-Grimault (première moi-tié du XIe siècle), du Pin, de Saint-Laurent-sur-mer, de la Pomme-raye, de Domfront, de Chamboy (fig. 124), de Falaise, de Nogent le-Rotrou, en Normandie; et ceux, moins mutilés, de Beaugency, d Loches (fig. 124), de Montrichard, de Montbazon, etc., qui son situés dans le bassin de la Loire. On trouve encore dans l'Ouest, dan l'Anjou, le Maine, le Poitou, des ruines de châteaux forts, dont le donjons principalement remontent au XIe siècle : tels sont ceux d Pouzanges, de Pons, de l'Islot, de Broue, de Blanzac, de Chauvi gny, etc.

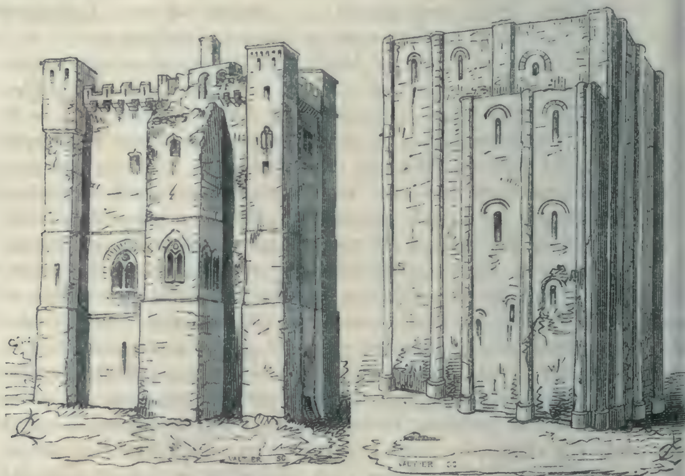


Fig. 124. — Donjon de Chamboy (Orne). — Donjon de Loches.

Toutes ces forteresses féodales portent l'empreinte de l'influenc normande : c'est toujours un donjon rectangulaire ou carré, plus o moins élevé, entouré de quelques ouvrages défensifs peu considé rables, et protégé surtout par un profond fossé creusé au sommet d'u escarpement, et par une haute et épaisse muraille flanquée de tours Telles furent les forteresses que Guillaume le Conquérant et ses sei-gneurs élevèrent en Angleterre pour tenir les populations vaincues e respect et pouvoir garder le pays qu'ils venaient de conquérir; telles o les voit encore en assez grand nombre montrant leurs donjons ruinés à Newcastle, à Douvres, à Rochester, à Norwich, etc.

6. — Afin de bien nous rendre compte de ce qu'était une forteress féodale au XIe siècle, visitons un château normand de cette époque, l

château d'Arques, par exemple, qui s'élève à quelques kilomètres avant Dieppe, dans la vallée d'Arques. L'assiette de ce château fut choisie par Guillaume, oncle du Conquérant, sur un promontoire calcaire et rocailleux séparant les petites vallées de la Béthune, de la Varenne et de l'Helna, qui en défendent l'approche de trois côtés. Le quatrième côté était une pente moins rapide, qui demandait une défense spéciale. Guillaume d'Arques la défendit par une enceinte extérieure qui servit de basse-cour, vaste espace découvert qu'on nommait à cette époque *baille* ou *ballium*, et dans lequel se trouvaient divers services, et notamment une chapelle. La muraille qui entourait la basse-cour était flanquée de tours rondes ou carrées, engagées plus ou moins dans le mur, laissant entre elles des portions de l'enceinte appelées *courtines;* elles étaient d'autant plus importantes qu'elles avaient à défendre un point faible. C'était dans ces tours que logeaient ordinairement les officiers du château et autres gens du seigneur ; le long du mur, dans la cour, s'élevaient des bâtiments pour les domestiques et les personnes de sa suite ; les magasins, écuries, greniers, se trouvaient, ainsi que tous les autres services, dans cette cour, qui en temps de guerre était, comme je l'ai dit plus haut, le refuge de tous les vassaux du comte ou du baron.

Après avoir franchi cette première enceinte, on arrivait à la seconde enceinte, dont l'approche était défendue par un fossé large et profond, qu'il fallait franchir avant d'arriver à la porte qui y donnait accès. Dans la forteresse qui nous occupe plus spécialement, ce fossé était creusé au sommet de la colline, de telle sorte que le château n'occupait pas tout l'espace du plateau sur lequel il s'élève ; c'est seulement sur l'escarpe du fossé que Guillaume bâtit sa forteresse, laissant entre les escarpements naturels de la colline et ses hautes murailles cet obstacle infranchissable qui arrêtait l'ennemi. Les crêtes du fossé étaient elles-mêmes couronnées par des palissades protégeant un chemin sur lequel pouvaient se placer des archers chargés de harceler les assaillants arrêtés au pied de la colline.

Pour arriver à la porte du château, on franchissait le fossé sur plusieurs ponts-levis qui, au lieu de constituer un passage en ligne droite, formaient par leur position un chemin en ligne brisée. Des ouvrages plus ou moins forts, appelés *barbacanes*, défendaient encore ce passage étroit, qui menait devant la porte du château. Là on trouvait un dernier pont-levis s'abattant au-devant de l'entrée ; quand on l'avait franchi, on pouvait alors pénétrer dans la place. Mais la porte, on le conçoit, devait être défendue avec soin. En effet, de chaque côté s'élevait une tour ; la voûte était étroite, formant aussi un passage en zigzag ; d'épaisses portes de chêne garnies de fer la fermaient, et des grilles ou *herses* s'abattaient devant ou derrière les portes pour mettre un nouvel obstacle entre l'assaillant et le défen-

seur. C'était sous cette porte voûtée que se trouvaient ordinairement les corps de garde. C'est ainsi qu'on arrivait, au château d'Arques, dans une première cour dont les hautes murailles crénelées étaient fortifiées de tours plus nombreuses du côté le plus faible et séparant des courtines plus courtes. Dans cette cour étaient bâtis des logements, des écuries et autres bâtiments à l'usage des services particuliers du baron. Au fond, une palissade transversale limitait la dernière cour, plus petite que la première. C'est là que se dressait cette défense principale de toute la forteresse, le *donjon*, véritable caractère du château féodal et qui en était en quelque sorte la forteresse.

Le donjon, en effet, était le dernier refuge, la dernière ressource du seigneur forcé par un ennemi maître du château et de ses défenses extérieures ou trahi par ses gens. Aussi les donjons offrent-ils « une variété infinie, soit dans la conception générale, soit dans les détails de la défense. Les seigneurs, pouvant être à chaque instant en guerre les uns avec les autres, tenaient beaucoup à ce que leurs voisins ne trouvassent pas, s'ils venaient l'attaquer, des défenses disposées comme celles qu'ils possédaient chez eux. Chacun s'ingéniait ainsi à dérouter son ennemi, parfois l'ami de la veille. Aussi lorsqu'un seigneur recevait ses égaux dans son château, fussent-ils ses amis, avait-il le soin de les loger dans un corps de bâtiment spécial, les recevait-il dans la grande salle, dans les appartements des femmes, mais jamais ne les conduisait-il que très-rarement dans le donjon, qui, en temps de paix, était fermé, menaçant, pendant qu'on se donnait réciproquement des témoignages d'amitié. En temps de paix, le donjon renfermait les trésors, les armes, les archives de la famille, mais le seigneur n'y logeait point ; il ne s'y retirait seulement, avec sa femme et ses enfants, que s'il lui fallait appeler une garnison dans l'enceinte du château. Comme il ne pouvait y demeurer et s'y défendre seul, il s'entourait alors d'un plus ou moins grand nombre d'hommes d'armes à sa solde qui s'y renfermaient avec lui. De là, exerçant une surveillance minutieuse sur la garnison et sur les dehors (car le donjon est toujours placé en face du point attaquable de la forteresse), ses fidèles et lui tenaient en respect les vassaux et leurs hommes entassés dans les logis ; à toute heure pouvant sortir et rentrer par des issues masquées et bien gardées, la garnison ne savait pas quels étaient les moyens de défense, et naturellement le seigneur faisait tout pour qu'on les crût formidables. » Le donjon était donc, comme on le voit par ce passage tiré du *Dictionnaire* de M. Viollet-le-Duc, le point capital de la construction du château féodal. C'était le donjon qui commandait par sa position et les défenses du château et les dehors, quoiqu'il fût indépendant de son enceinte; comme il possédait toujours une issue particulière habilement cachée sur la campagne, le seigneur pouvait toujours s'échapper lorsqu'il était réduit à la dernière extrémité. Cette dispo-

sition caractéristique montre que le donjon était bien une place renfermée dans une autre et n'en différant que par les proportions.

Au château d'Arques, le donjon s'élève obliquement et masque une poterne qui donne entrée vers le sud, entrée « savamment combinée » passant sous une grosse tour, et conduisant par un long passage voûté, défendu par le donjon et par un autre bâtiment beaucoup plus petit, à un pont volant jeté sur le fossé. Ce donjon d'Arques est une énorme tour quadrangulaire admirablement placée pour défendre les dehors du côté faible de la place. Extérieurement, l'aspect en est solide et formidable ; la bâtisse, comme celle de cette époque, est composée d'un blocage formé de silex noyés dans un mortier excessivement dur, revêtu d'un appareil de petite dimension. De rares ouvertures garnies de pierres de taille et une couronne de créneaux en font une masse énorme, sombre et imposante ; des tourelles carrées, se détachant de sa masse, le flanquent sur les côtés et sont couvertes de toits pyramidaux qui accompagnent le toit de la partie centrale, vaste assemblage de charpente qui domine toute la construction [1].

Intérieurement le donjon d'Arques montre quels efforts d'intelligence les constructeurs ont dû faire pour arriver à ces combinaisons ingénieuses, chefs-d'œuvre de prévoyance, dont le but était de dérouter l'assaillant qui serait parvenu à entrer, ou d'isoler dans une moitié de la forteresse la garnison révoltée. En effet, un mur de refend le divisait en deux parties qui n'avaient aucune communication directe que par l'étage supérieur, ce qui permettait au seigneur « de reprendre l'offensive et d'écraser l'assaillant égaré au milieu de ce labyrinthe de couloirs et d'escaliers, et de regagner la portion déjà perdue. »

Il n'entre pas dans notre cadre de décrire une à une toutes les dispositions de défense du donjon d'Arques ; nous renvoyons à l'*Histoire du château d'Arques* [2] par M. Deville, et à l'étude qu'en a faite M. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire*. Terminons en rappelant que Guillaume, le constructeur de cette forteresse, s'étant révolté contre son neveu Guillaume le Conquérant, celui-ci l'assiégea et ne put s'en rendre maître qu'en le bloquant et le réduisant par la famine. En 1123, Henri Ier le répara, et Geoffroy Plantagenet l'assiégea de nouveau en 1145. Au milieu de cette période de guerres sanglantes et de révoltes qui s'étend jusqu'à la réunion du duché de Normandie à la France, le château d'Arques fut plusieurs fois attaqué. Philippe-Auguste s'en rendit maître, et le remit par traité à Richard Cœur-de-Lion. Sous Jean-sans-Terre, il fut la dernière forteresse qui résista bravement au roi de France, puis il se soumit avec toute la Norman-

[1] Aujourd'hui le donjon d'Arques a son dernier étage et ses défenses supérieures complétement rasés.

[2] Rouen, 1839.

die. Pendant la lutte de l'Angleterre et de la France, il fut aussi un des derniers à se soumettre et un des derniers à rentrer sous la domination française. On sait le rôle que joua le château d'Arques à la fameuse journée dans laquelle Henri IV battit les troupes du duc de Mayenne. Depuis cette époque, la forteresse de Guillaume fut abandonnée, et ses matériaux servirent longtemps aux habitants d'Arques pour construire des habitations et des murs de clôture.

7. — L'architecture militaire fit donc de sérieux progrès en France sous l'influence normande, dans la deuxième moitié du XIe siècle ; et puis il ne faut pas oublier que l'esprit féodal poussait, avec un état social toujours bouleversé, à la construction de forteresses : les idées guerrières dominaient. La nécessité de se défendre contre de puissants voisins amena chaque seigneur à chercher sa sécurité dans de formidables défenses ; il y eut parmi cette noblesse batailleuse rivalité dans la construction des châteaux, et l'histoire nous montre tel comte et tel baron élevant des forteresses dans toutes leurs villes, sur toutes les frontières de leurs domaines, et mêlant à leur goût pour les constructions militaires celui aussi vif pour l'édification des églises et des monastères. Parmi ces grands seigneurs féodaux, nos vieux historiens parlent de Foulques Nerra, comte d'Anjou, célèbre dans l'histoire de ces temps de guerres par sa rivalité avec le fameux comte Eudes, et qui « construisit une multitude de châteaux et de monastères. C'est ce comte Foulques Nerra qui, pour expier ses crimes et se faire pardonner les dévastations de pays entiers, fit trois pèlerinages à Jérusalem et deux à Rome. Vieux vétéran de la milice du siècle, il voulait mourir en terre sainte, et fit pour cela un quatrième voyage à Jérusalem, espérant expier ses fautes devant le saint sépulcre, mais il ne mourut qu'à son retour. »

Pendant la deuxième moitié du XIe siècle, les constructions militaires reçurent un nouvel essor de la part des Normands. On sait qu'en 1066, sous la conduite de Guillaume le Bâtard, ils passèrent le détroit et s'emparèrent de l'Angleterre, et que le conquérant partagea entre ses compagnons d'armes de nombreuses terres qui devinrent des fiefs importants. Or, les barons normands devenant seigneurs féodaux, tant en Angleterre que sur le continent, furent obligés, pour maintenir les populations dans l'obéissance et pour se mettre en sûreté dans un pays ennemi, d'élever des demeures fortifiées qui n'étaient autres que des donjons bien munis et entourés de quelques ouvrages défensifs en terre, de palissades ou d'enceintes plus ou moins fortes. C'était là, il faut le reconnaître, tout ce que pouvaient faire les vainqueurs, et Guillaume avait compris qu'il devait encourager la construction d'un grand nombre de ces points fortifiés ; aussi l'Angleterre se couvrit-elle en peu d'années de donjons. Il en fut de même en Normandie, car les barons, devenus de riches seigneurs de l'autre côté

du détroit, n'avaient point abandonné leurs possessions continentales. Aussi « beaucoup d'entre eux mirent une sorte d'orgueil à donner, dans le pays natal, des preuves de leur prospérité en faisant reconstruire leurs châteaux sur un nouveau plan. Ils en faisaient élever en même temps en deçà et au delà de la Manche [1]. »

8. — Une autre forteresse du XIe siècle, dont il reste encore la tour du donjon et quelques pans de murs, est celle que fit bâtir Thibaut File-étoupes, au commencement du XIe siècle, sur une éminence qui domine la ville de Montlhéry. Ce fameux château, effroi des rois de France pendant cinq siècles, était d'une construction originale et nouvelle pour l'époque. Voici la description qui nous a été laissée de l'ensemble de cette forteresse (fig. 125) :



Fig. 125. — Château de Montlhéry.

L'entrée principale s'ouvrait du côté de la ville ; il fallait franchir cinq portes, gravir trois terrasses élevées les unes au-dessus des autres, et traverser cinq enceintes avant d'arriver au donjon. Chaque terrasse, soutenue par des murailles, avait sa porte, ses murs, ses tours et 36 mètres de longueur. Chaque porte était flanquée de tours rondes munies de fossés et de ponts-levis. Dans la première enceinte, la plus vaste de toutes et où l'on voyait une église dédiée à saint Pierre, était une porte qui donnait entrée sur la première terrasse ; puis on montait à la seconde, et enfin à la troisième. A cette hauteur

[1] De Caumont.

se trouvait une porte fortifiée comme les précédentes, à laquelle était adossée une construction qui devait servir de corps de garde ou de logement aux militaires et aux chevaliers chargés de la garde de ce poste ; elle était très-fortifiée et s'ouvrait sur la plate-forme ou esplanade du château. Cette esplanade, entourée de murailles et de murs, contenait quelques bâtiments, un pont et le donjon ; ce dernier dominait les terrasses, le bourg et une très-vaste étendue de campagne. La largeur de cette esplanade est de 14 mètres; sa longueur, depuis la porte jusqu'au donjon, de 44 mètres.

On voyait encore, en 1547, autour de cette place, deux bâtiments qui se composaient de grandes salles et de galeries venant se relier à la tour du donjon. On y distingue aujourd'hui les assises de quatre tours qui fortifiaient l'esplanade; on estime qu'elles avaient 20 mètres de hauteur. A droite de l'entrée de l'esplanade était un puits d'une grande profondeur. Près de la tour du donjon on remarque les vestiges de l'ouverture d'un souterrain qui communiquait au bas de la montagne.

Tel était l'ensemble du château de Montlhéry; par sa position il gardait les deux grandes voies de communication entre Paris, Orléans et Fontainebleau, et il avait une importance agressive qui en faisait une place du premier ordre.

9. — Quand le XIIe siècle commença, l'Angleterre, la Normandie et la France possédaient donc un grand nombre de châteaux fortifiés, caractérisés surtout par un donjon rectangulaire. Au point de vue purement architectural, toutes les constructions militaires ne présentaient que d'immenses masses solidement élevées, dont les jours affectaient la forme cintrée; les membres de l'architecture, tels que colonnes, chapiteaux, moulures, ornementation, etc., ne se rencontraient que très-rarement à l'extérieur ; à l'intérieur seulement, dans les salles, dans les habitations particulières des seigneurs, on voyait une décoration architecturale, simple, montrant tous les caractères de la période romane.

Mais peu à peu le mouvement rénovateur qui signala le XIIe siècle fit sentir son influence sur l'architecture militaire, de la même manière qu'il avait apporté à l'architecture religieuse un élément nouveau. C'est donc à cette époque de grand mouvement social, vers la fin du XIIe siècle, que le château féodal prend un caractère plus tranché : le donjon devient polygonal ou cylindrique ; le plein cintre est remplacé par l'ogive dans les ouvertures ; les dispositions surtout deviennent aussi bien plus complètes au point de vue de la défense. C'est, en un mot, le vrai château féodal qui commence à se construire tel que nous le comprenons aujourd'hui, tel que nous le voyons plus fréquemment dans nos provinces.

Déjà, au commencement du siècle, plusieurs châteaux forts avaient

té bâtis dans la Normandie et faisaient pressentir les modifications notables que préparait la fin de ce siècle. Nous citerons le château de Gisors (Eure), qui fut commencé en 1097 par Guillaume le Roux, successeur de Guillaume le Conquérant. Il le fit construire sur une éminence dominant la ville, et qui fut augmentée par une butte artificielle ronde et conique, dont le sommet était entouré d'un mur flanqué de contre-forts ; le donjon, de forme polygonale, se trouvait tangent au mur d'enceinte et faisait face à la porte d'entrée de la petite cour où il s'élevait. Autour de cette masse s'étendait le bayle, la basse-cour, entourée de logements spacieux dont on voit encore une grande partie des murailles d'enceinte, des tours et des portes ; quant à la partie du donjon, elle est encore assez bien conservée. Ce château devait être redoutable ; il était l'œuvre de Robert de Bellesme, comte du Perche, le plus grand ingénieur de son temps.

De la même époque, il faut mentionner encore le donjon polygonal de Carentan, celui cylindrique de Conches, le château de la Roche-Guyon, qui défendait le cours de la Seine à 17 kilomètres au-dessous de Mantes, et dont le donjon, élevé au-dessus d'un escarpement dominant le fleuve, était entouré d'une double enceinte.

10. — Mais le plus remarquable des châteaux forts de la fin du XIIe siècle est sans contredit le château Gaillard, près des Andelys. Ce fut Richard Cœur-de-Lion qui fit construire, en 1196, cette forteresse pour assurer sa frontière par terre et par eau, après avoir donné à Philippe-Auguste le Vexin et la ville de Gisors par le traité d'Issoudun. Les travaux en furent poussés avec une telle activité, qu'au bout d'une année tout était terminé, et que Richard disait, en regardant avec orgueil sa puissante forteresse : « Qu'elle est belle ma fille d'un an. »

Le château Gaillard était, en effet, une place du premier ordre, la clef de la Normandie. Richard avait parfaitement choisi son assiette sur un escarpement défendu par la Seine et par une gorge profonde qui l'entourait de tous côtés ; une langue de terre étroite A reliait seule le promontoire à la chaîne dont il fait partie. C'est sur ce point, déjà défendu naturellement, que le roi d'Angleterre bâtit, en profitant de toutes les saillies du rocher, sa formidable enceinte, divisée en deux parties par un fossé B creusé dans le roc. La première enceinte C, faisant face à la langue de terre dont nous venons de parler, était entourée d'une forte muraille flanquée de hautes tours qui commandaient le sommet des coteaux voisins ; un fossé taillé en plein roc isolait complétement cette première cour, dont aujourd'hui on ne distingue plus guère que l'emplacement (fig. 126). De l'autre côté de ce fossé s'élevait la seconde enceinte D, la basse-cour, que d'épaisses murailles et de fortes tours défendaient et qu'un pont de bois mettait en communication avec la première cour. Dans la

seconde, Richard avait placé les écuries, les communs, une chapelle; il avait fait creuser de vastes caves, et sur la partie la plus saillante, entourée d'un fossé profond, il avait placé son donjon E dans une enceinte elliptique F, offrant dans la plus grande partie de son développement des segments de tours séparés par des portions de courtines qui n'ont pas plus d'un mètre. Cette muraille, présentant pour l'époque une défense très-forte et d'une configuration assez singulière, est bâtie sur le roc taillé à pic, n'est percée d'aucune meurtrière dans sa partie inférieure et enveloppe le donjon d'une manière formidable. Ce donjon du château Gaillard est une masse imposante



Fig. 126. — Plan du château Gaillard.

élevée sur le bord de l'escarpement qui sert d'assiette à la forteresse et dominant toutes les défenses. Il représente un massif conique entièrement plein, à l'abri de la sape par conséquent, et surmonté d'une portion cylindrique, presque dérasée aujourd'hui, mais qui se terminait par des *mâchicoulis* et un chemin de ronde crénelé. Enfin une tour d'un plus petit diamètre et d'une élévation médiocre, destinée aux munitions, complétait le donjon de Richard. Comme dans tous les donjons des XIe et XIIe siècles, la porte d'entrée était située à une certaine hauteur du sol; on y montait par une rampe roide garnie de marches. Dans beaucoup d'autres donjons de cette époque la rampe était remplacée par une échelle.

C'est dans cette même enceinte bossuée qui contenait le donjon du château Gaillard, que s'élevait, bordant l'escarpement, l'habitation G du commandant de la forteresse. De ce côté les défenses de l'enceinte étaient fortes et protégeaient deux poternes. Quant à l'entrée principale H, elle s'ouvrait en face du donjon, et était fermée par des vantaux, une herse, et défendue par deux postes. Du côté du fleuve des

urs reliées par des flanquements crénelés et taillés dans le roc étageaient sur l'escarpement, et descendaient, avec un grand fossé ·eusé à main d'homme, jusque sur le bord de la Seine.

Dans tous ces ouvrages, dit le savant auteur du *Dictionnaire raimné*, on ne rencontre aucune sculpture, aucune moulure; tout a é sacrifié à la défense. La maçonnerie est bien faite, composée d'un locage de silex reliés par un excellent mortier revêtu d'un parement e petit appareil exécuté avec soin et présentant sur quelques points es assises alternées de pierres blanches et rousses.

Tel est l'ensemble de la forteresse de Richard. Nous l'avons dit, ne année avait suffi au rival de Philippe-Auguste pour achever cette ntreprise, une des plus remarquables du moyen âge, et qui témoigne u génie militaire de son fondateur.

La construction du château Gaillard n'avait pas été sans causer de ives inquiétudes au roi de France. Cependant il n'osa rien tenter ontre cette place tant que vécut Richard. Mais quand, après la mort u roi d'Angleterre, Jean-sans-Terre devint possesseur de la Normanie, Philippe-Auguste résolut de s'emparer d'un point militaire aussi nportant. Il mit donc le siége devant le château Gaillard, en 1204. ous n'avons pas à décrire ici ce mémorable siége; disons seulement ue cette place, commandée par Hugues de Lacy, comte de Leicesər, tint huit mois contre un blocus rigoureux, qui fut signalé par əs épisodes les plus terribles. Le chapelain du roi de France, Guilaume le Breton, a laissé une narration exacte et détaillée de la prise e cette forteresse regardée par les contemporains comme imprenable.

En 1314, Marguerite de Bourgogne, femme de Louis X le Hutin, t Blanche de Bourgogne, femme de Charles IV le Bel, son frère, y urent enfermées pour adultère. Marguerite y fut étranglée au bout le deux ans par ordre du roi, et Blanche y vécut sept ans. En 1334, e château Gaillard servit d'asile à David Bruce, roi d'Ecosse, et, vingt-deux années après, de prison à Charles le Mauvais, roi de Navarre. Pendant la guerre contre les Anglais, au XVe siècle, la forteresse de Richard Cœur-de-Lion fut prise par Henri V, en 1419, reprise par la Hire en 1439, et presque immédiatement enlevée aux Français par les capitaines de Henri VI. Enfin, en 1449, Charles VII s'en empara définitivement. Henri IV, roi de France, s'en rendit maître en 1591, en ordonna plus tard la démolition, le donjon excepté, et les matériaux furent distribués à plusieurs communautés religieuses.

11. — La ville de Provins possède aussi un donjon du XIIe siècle, la tour le Roi, dont relevaient la plupart des fiefs du domaine de cette ville. Il est assez remarquable par sa disposition et sa forme extérieure. En plan, c'est « un octogone à quatre côtés plus petits que les quatre au-

tres, les petits côtés étant flanqués de tourelles engagées à leur bas mais qui, se détachant du corps de la construction dans la par supérieure, permettent ainsi de battre tous les alentours. Ce donj pouvait être garni d'un grand nombre de défenseurs, à cause d différents étages en retraite et de la position flanquante des tourelles.

Un chemin de ronde, probablement voûté dans l'origine, tour autour de l'octogone en passant derrière les tourelles. On monte de à l'étage supérieur, dont le crénelage pouvait recevoir des *hour* très-saillants, destinés à défendre les flancs et les tourelles (fig. 127



Fig. 127. — B. Hourds. — C. Moucharabys.

Une enceinte crénelée entourait ce donjon, dans lequel on entra au moyen de ponts volants aboutissant à quatre poternes situées a premier étage. Mais quand les Anglais se furent emparés de la vill (1432), ils exécutèrent différents travaux aux fortifications, et entourè rent le donjon d'un massif épais de maçonnerie pour recevoir proba blement de l'artillerie à feu. Ce soubassement est encore appelé le Pât des Anglais.

Quant à l'intérieur, il offre deux vastes salles qui subsistent intac tes : une, au rez-de-chaussée, présente un vaste cachot; l'autre, a premier étage, voûtée en ogive, montre un grand nombre de petite pièces servant, selon toute apparence, au logement des chefs. L partie supérieure, constituant le second étage, est à moitié détruit quoique le tout soit couvert d'un grand toit pyramidal.

On voit, par cet exemple, qu'à la fin du XIIe siècle, la forme qua drangulaire adoptée pour les donjons devient polygonale et cylindri que. Un des plus curieux donjons ayant cette dernière forme, es celui d'Étampes, connu aujourd'hui sous le nom de tour de la Gui nette. Il date de la dernière moitié du XIIe siècle. Son plan offre l figure d'un quatre-feuilles ; il semblerait formé de la réunion de qua tre tours cylindriques, et s'élève sur un petit plateau qui domine l ville d'Etampes. La porte d'entrée était située, selon les règles adop

es à cette époque, au niveau du premier étage ; on y parvenait en ssant sur un pont-levis qui s'abaissait sur le mur d'enceinte. Le z-de-chaussée était voûté, et les retombées des voûtes s'appuyaient r une grosse colonne centrale qui montait jusqu'au deuxième étage. premier étage formait une grande salle, éclairée par quatre fenê- es largement ouvertes ; elle était voûtée, et les nervures retombaient r ce pilier central dont nous avons parlé plus haut. La partie la plus marquable du donjon était le second étage ; c'était, du reste, l'ha- tation du seigneur châtelain. Cette salle, munie de deux cheminées, ait voûtée ; on voit encore les quatre colonnes engagées ornées de aux chapiteaux et les arrachements des deux gros arcs-doubleaux agonaux qui supportaient la voûte. Le même escalier à vis qui des- rvait tous les étages conduisait au troisième étage crénelé et disposé our recevoir des hourds en temps de siége. Il n'existe plus aujour- hui.

Parmi les autres châteaux forts ayant les caractères de la transition chitectonique du XIIe siècle, nous citerons encore le donjon de hâteaudun, tour cylindrique ayant son entrée à la hauteur du pre- ier étage. Il est surtout remarquable, dit M. de Caumont, par « des leries intermédiaires pratiquées dans l'épaisseur des murs, entre s voûtes du rez-de-chaussée et le pavé du premier étage, entre celui- et le troisième. »

Le donjon de Neaufle (Eure), de forme cylindrique, dont une moi- é seule est debout ; celui de Laval, qui a cinq étages et est parfaite- ent conservé ; celui de Rouen, qui fut bâti par Philippe-Auguste et ont l'étage supérieur n'existe plus ; la tour du Louvre, cylindrique ussi, élevée par ce même souverain, et qui, on le sait, est rasée de- uis près de trois siècles, attestent tous qu'on avait reconnu, à la fin u XIIe siècle, que cette forme cylindrique convenait mieux à la dé- ense, eu égard aux moyens d'attaque de l'époque. Philippe-Auguste, rand preneur de forteresses, fit certainement faire à l'art militaire de ès-grands progrès. Son expérience l'amena à établir un système emarquable de défense et d'attaque, système qui prévalut pendant out le XIIIe siècle.

Avant d'étudier l'architecture militaire pendant cette brillante poque de l'art ogival au XIIIe siècle, disons que tous les châteaux orts élevés pendant et après l'invasion normande contribuèrent à déplacer les populations et à former des centres nouveaux. On le con- cevra facilement en songeant que dans ces temps de guerres et de luttes les habitants des campagnes trouvaient à l'abri du donjon féodal une protection que le seigneur avait intérêt à accorder. Or, ces agglo- mérations finirent par nécessiter les échanges, premiers éléments du commerce ; les artisans devinrent indispensables, et le centre, deve- nant plus important, devenant une cité, put avoir des marchés, des

industries locales, obtint des priviléges qui lui donnèrent la vie civil Une foule de nos villes n'ont pas d'autre origine, et beaucoup o conservé leur importance, ont même grandi, et sont encore dominé par les débris d'une forteresse féodale, souvenir d'un régime désorma impuissant.

LIVRE XVIII

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture militaire du XIIIe au XVIe siècle. — Les châteaux forts.

1. — Nous avons montré, en étudiant l'architecture religieuse, l'éla prodigieux qui signala le XIIIe siècle, l'époque la plus pure de l'a ogival. Ce développement et cette transformation s'opérèrent aus dans l'architecture militaire, et le règne de saint Louis peut marqu une ère nouvelle dans la construction des châteaux forts de la féoda lité, comme il a marqué dans celle des monuments religieux.

C'est, en effet, pendant cette période de notre histoire qu nous voyons la première victoire de la royauté sur l'aristocratie féo dale, véritable révolution commencée par Philippe-Auguste, continu énergiquement avec Louis IX, et qui tend à faire du roi « le se juge, le seul administrateur, le seul législateur du pays ». En mêm temps le tiers état se forme, et avec lui un nouveau droit populaire sur cette nouvelle puissance la royauté s'appuiera pour détruire pe à peu le droit aristocratique. A la mort de saint Louis on pouva déjà prévoir laquelle de ces forces l'emporterait, car le pouvoir roy apparaissait comme le centre unique de juridiction et de puissanc et le tiers état « amassait chaque jour ce qui finit toujours par donne de l'influence, et plus de science et plus de richesse. »

Cette situation politique de la féodalité doit se montrer, et se mon tre en effet dans les forteresses qu'elle élève ou reconstrui Au fur et à mesure qu'elle succombe sous les coups répétés de l royauté et du peuple, on voit un changement s'opérer dans le nom bre et dans l'importance de ses châteaux forts au point de vue mili taire ; en revanche, nous les verrons gagner au point de vue architec tural et se transformer peu à peu en demeures appropriées à une vi de luxe et de grandeur.

Ce grand mouvement ne fut par conséquent pas une œuvre subite; ce n'est guère qu'à la fin du XIIIe siècle que la féodalité, ruinée par les croisades, subissant un commencement de désorganisation de la part du pouvoir royal et en même temps l'omnipotence de la monarchie, change ses sombres forteresses en palais fortifiés.

Mais n'anticipons pas sur la marche de l'histoire. Nous savons que sous Philippe-Auguste la féodalité était devenue riche et puissante, et qu'elle se signala par une activité guerrière que le rival de Richard eut bien garde d'arrêter. Il laissa ainsi la noblesse user ses ressources et sa turbulence dans de grandes expéditions, augmenta du double le domaine royal, et, en intéressant les barons aux prérogatives de la couronne, il fit faire un grand progrès à l'unité de la nation. Son petit-fils, Louis IX, vit, encore enfant, sa mère combattre avec succès la coalition des grands vassaux. Plus tard, devenu roi, il porta les coups les plus sensibles à la féodalité par ses *Établissements* ou corps de lois écrites pour ses domaines; il s'était aussi arrogé le droit d'octroyer ou de refuser la construction de châteaux forts et même leur réparation, en sorte que, sous son règne et sous ceux de ses successeurs, jusque vers le milieu du XIVe siècle, on n'éleva que des châteaux de peu d'importance. Nous verrons qu'alors les guerres malheureuses et les troubles intérieurs qui ensanglantèrent la fin du XIVe siècle contribuèrent à faire construire de nouvelles forteresses; mais alors aussi l'esprit féodal, les mœurs des grands seigneurs, se modifièrent, et le château fort et son donjon menaçant furent remplacés par un *palais* fortifié; d'ailleurs l'invention de la poudre à canon et de l'artillerie, qui en fut le corollaire, ne tarderont pas à faire disparaître la forteresse féodale.

2. — Examinons maintenant les principaux exemples qui nous restent des châteaux forts du XIIIe siècle, principalement ceux, plus importants, qui datent du commencement de ce siècle.

Et d'abord disons en général, que les changements les plus saillants portèrent surtout sur les détails et non sur les masses, qui se modifièrent peu. La disposition générale fut conservée et d'ailleurs fut subordonnée à la forme du terrain choisi pour assiette; mais ce qui changea l'aspect sombre et militaire du château, ce fut la liaison intime qui s'établit entre les bâtiments d'habitation et les défenses. Jusqu'ici nous avons vu le seigneur demeurer dans son donjon, et sa suite se loger dans des bâtiments séparés « ayant plutôt l'apparence d'un cantonnement que d'une résidence fixe ». Au XIIIe siècle, les habitudes des nobles deviennent plus douces, on peut dire plus civilisées; leurs idées de luxe, rapportées d'Orient, grandissent : les salles du donjon ne leur semblent pas commodes pour habiter, ils font construire des logements dans l'enceinte intérieure; leur vie prend un caractère plus domestique, il leur faut des services plus rapprochés, et

alors s'élèvent des bâtiments intérieurs qui se relient plus intimement à l'enceinte même et contribuent à la renforcer. « C'est seulement alors, dit M. Viollet-le-Duc, qu'apparaît le château sous le rapport architectonique, les établissements antérieurs n'étant que des défenses plus ou moins fortes et étendues, enveloppant des habitations et des qâtiments de service de toute nature et de dimensions fort diverses, sans aucune idée d'ensemble. Le XIII[e] siècle vit s'élever de magnifiques châteaux qui joignaient à leurs qualités de forteresses celles de résidences magnifiques, abondamment pourvues de leurs services et de tout ce qui est nécessaire à la vie d'un seigneur vivant au milieu de son domaine, entouré d'une petite cour et d'une garnison. »

C'est donc à cette époque, qui vit la splendeur de l'art ogival dans l'architecture religieuse, que l'art entre aussi dans les forteresses féodales ; on s'en aperçoit aux fenêtres en ogive, aux colonnettes qui les décorent intérieurement, aux voûtes, dont les nervures se réunissent à une clef fleuronnée ou à un écusson armorié ; aux grandes salles de réception, dont la décoration sculptée et peinte ramène l'esprit vers les beaux temps de l'art du moyen âge ; enfin à tout un ensemble qui trahit la révolution ogivale du XIII[e] siècle.

3. — Un des premiers et le plus vaste château fort élevé au XIII[e] siècle est le château de Coucy. On sait quel était cet Enguerrand III, sire de Coucy, dont on connaît la fière devise, et que ses richesses et sa puissance avaient poussé à oser jeter les yeux sur la couronne de France, alors que Blanche de Castille gouvernait pour son fils. Ce fut ce vassal, la plus complète expression du grand seigneur féodal, qui fit élever cette forteresse, dont le donjon « est la plus belle construction militaire du moyen âge qui existe en Europe », et auprès duquel les plus grosses tours connues, soit en France, soit en Italie, ne sont que des fuseaux. »

Le château de Coucy (Aisne) est bâti sur un promontoire de forme irrégulière qui domine de belles et larges vallées. Une vaste basse-cour le précédait ; elle contenait des écuries, des bâtiments de service, une chapelle de construction antérieure à l'époque d'Enguerrand, et était protégée par le donjon ; une muraille, construite en pierre de grand appareil, flanquée de tours, l'entourait ; on y pénétrait en passant sous une porte en ogive, armée d'une herse et défendue par deux tours hémisphériques : on voit encore cette entrée presque entière.

Un fossé profond, creusé dans le roc, séparait cette première enceinte de la seconde ; on le franchissait sur un pont bien défendu, qui conduisait à l'entrée du château. Cette entrée s'ouvrait « sur un long passage voûté qu'il était facile de défendre et qui devait être muni de mâchicoulis. Des deux côtés du couloir sont disposées des salles de gardes voûtées et pouvant contenir des postes nombreux. Au-

dessus s'élevait un logis à plusieurs étages dominant la porte et se reliant à la courtine [1]. » Quand on avait passé ce couloir, on entrait dans la cour intérieure, ayant la forme d'un quadrilatère irrégulier entouré de courtines, sur lesquelles s'appuyaient, vers l'est des bâtiments de service à deux étages, vers le nord des corps de logis à trois étages, vers l'ouest de vastes magasins voûtés surmontés d'une immense salle; c'est à ces bâtiments qu'était adossée la chapelle, qui faisait saillie dans la cour; enfin, du côté du sud, s'élevait le donjon. Cette enceinte ainsi composée était flanquée aux angles par quatre belles tours cylindriques à trois étages, très-saillantes sur les courtines, afin de les bien défendre.

« Ces tours, qui n'ont pas moins de 18 mètres de diamètre hors œuvre, sur 35 mètres de hauteur environ au-dessus du sol extérieur, ne sont rien auprès du donjon, qui porte 31 mètres de diamètre hors œuvre sur 64 mètres depuis le fond du fossé jusqu'au couronnement. Outre son fossé, ce donjon possède une enceinte circulaire ou chemise qui le protége contre les dehors du côté de la basse-cour. » Cette belle tour est assurément la défense la plus forte; on y pénètre par une poterne à laquelle on parvenait par un pont-levis et qui était bien défendue. Extérieurement le donjon de Coucy ne présente qu'un petit nombre d'ouvertures, et cependant il contient deux étages élevés et voûtés en ogive, et un rez-de-chaussée, qui sont suffisamment éclairés (fig. 128). Un troisième étage découvert, percé de nombreuses meurtrières et de créneaux, offre à l'intérieur un rang de consoles faisant une forte saillie et destinées à recevoir des *hourds* de bois, sortes de balcons portés sur ces consoles, et par lesquels on pouvait, entre chacune d'elles, jeter des pierres ou autres projectiles sur les assaillants. Nous verrons qu'au XIVe siècle ces hourds de bois devinrent des mâchicoulis de pierre dont l'usage fut général à cette époque. Les créneaux forment autour du troisième étage une ceinture de fenêtres en ogive surmontées d'une belle corniche décorée de deux



Fig. 128. — Donjon du château de Coucy.

[1] Viollet-le-Duc, *ouvr. cité.*

rangs de crochets et de moulures. Le mur crénelé était surmonté de quatre grands pinacles de pierre armés de fleurons et de crochets dans le style pur du XIII[e] siècle.

Mais c'est surtout à l'intérieur que la tour de Coucy est curieuse et présente les dispositions les plus grandioses et les plus élégantes à la fois. Quoique les voûtes soient effondrées, il reste à chaque étage douze arcades ogivales entre lesquelles on trouve encore les colonnes qui supportaient les nervures saillantes des voûtes. La salle du rez-de-chaussée comprenait deux rangs d'arcades superposées, séparées par une large frise coupée par les nervures de la voûte, au milieu de laquelle une ouverture permettait de communiquer avec le premier étage. Un escalier à vis, pris dans l'épaisseur du mur, y accédait. Ici la salle ne possède qu'un rang d'arcades offrant un élancement qui trahit le XIII[e] siècle ; elle avait les mêmes dimensions que celle du rez-de-chaussée, c'est-à-dire environ 14 mètres de hauteur et 16 mètres de diamètre, et possédait une vaste cheminée. Le deuxième étage était assurément la partie la plus « originale du donjon de Coucy » et « une des plus belles conceptions du moyen âge ». Cette salle, un peu moins élevée que les deux autres, était entourée à une certaine élévation d'une galerie avec balcons pratiquée dans l'épaisseur du mur, et qui permettait de faire le tour de la pièce. Cette disposition, toute nouvelle, permettait de « réunir toute la garnison sur un seul point, en permettant à chacun d'entendre les ordres généraux et de voir le commandant placé au centre [1] ». Enfin, le troisième étage, à ciel ouvert, n'était qu'une plate-forme couverte en plomb, sur laquelle s'ouvraient les vingt-quatre fenêtres ogivales faisant créneaux; un rang extérieur de fortes consoles saillantes était destiné, comme nous l'avons dit, à supporter des hourds propres à la défense. Toutes ces salles étaient recouvertes de peintures quelque peu conservées, et les sculptures, peintes aussi, dénotent la belle époque de l'art du XIII[e] siècle.

Les dispositions intérieures du donjon se retrouvent, sur de plus petites dimensions, dans les tours d'angle du château, et leurs trois étages forment trois salles voûtées ayant six arcades en ogive au pourtour avec autant de niches; des cheminées sont ouvertes dans ces salles qui devaient servir de logements.

Les corps de bâtiments qui étaient adossés aux courtines du nord, de l'est et de l'ouest et qui renfermaient les services et les grandes salles de réception, furent reconstruits au XIV[e] siècle. A cette époque, les mœurs féodales n'étaient plus celles du commencement du XIII[e] siècle, et nous avons dit que déjà sous Louis IX elles devenaient plus élégantes, plus luxueuses, plus raffinées; on conçoit alors que les

[1] Viollet-le-Duc, *ouvr. cité*.

seigneurs de Coucy aient cherché à rendre leur vaste demeure plus habitable et plus en rapport avec les idées nouvelles.

C'est à cette époque que les bâtiments d'habitation furent surélevés, que l'on construisit deux grandes salles de réception. A l'ouest, la grande salle du tribunal « dite des Preux, parce qu'on y voyait dans des niches les statues des neuf preux. Deux cheminées chauffaient cette salle, largement éclairée à son extrémité méridionale par une grande verrière ouverte dans le pignon. Une charpente de bois, avec berceau ogival en bardeaux, couvrait cette salle. » Au nord, une autre pièce moins grande que celle de l'ouest, appelée la salle des *neuf Preuses*, « dont les figures étaient sculptées en ronde bosse sur le manteau de la cheminée » ; elle était voûtée par de petites voûtes d'arête et éclairée sur la cour et sur la campagne.

Près de la grande salle des Gardes ou des Preux s'élevait la chapelle, dont il ne reste plus que les fondations ; elle était orientée et date aussi de l'époque des reconstructions opérées au XIVe siècle.

Tel était l'ensemble du fameux château des Enguerrand, dont le dernier représentant alla mourir en Orient prisonnier de Bajazet, en 1397. Nous ne parlerons pas des vastes et nombreux souterrains qui traversent les fondations de ce type de la demeure seigneuriale ; nous ajouterons seulement à ce que nous venons de dire quelques mots sur son histoire et sur sa destruction. En 1400, Louis d'Orléans achète la ville et le château de Coucy, qui reviennent à la couronne à l'avénement de Louis XII. En 1567, les calvinistes s'en emparent, et vingt-quatre ans plus tard la Ligue en est maîtresse, et ne les rend qu'en 1594. A l'époque de la Fronde, le château d'Enguerrand tomba au pouvoir des mécontents, qui y furent assiégés sans succès par les troupes royales. En 1652, cependant, la place fut remise au roi, et Mazarin ordonna qu'on détruisît ce nid de frondeurs; il chargea le sieur Métezeau, fils de l'ingénieur qui construisit pour Richelieu la fameuse digue de la Rochelle, de consommer l'œuvre de destruction. La mine fit sauter les tours, l'incendie eut raison des bâtiments d'habitation ; cependant le donjon, bien que détruit intérieurement, ne fut que lézardé. Depuis ces destructions, le château de Coucy servit de carrières aux habitants de la ville ; mais, malgré toutes ces causes de ruine, le château de Coucy est encore debout, élevant vers le ciel son colossal donjon et montrant dans ses restes une des plus gigantesques merveilles de l'architecture militaire du moyen âge.

Ainsi qu'on a pu le voir par cette courte description du château de Coucy, l'habitation seigneuriale du XIIIe siècle n'est plus la forteresse du XIe ; ce n'est plus cette enceinte fortifiée contenant des bâtiments élevés sans ordre sous la protection du donjon, comme nous l'avons vu au château d'Arques ou au château Gaillard. On reconnaît déjà que le château fort féodal se transforme en une résidence où les

constructions régulièrement élevées soumettent la défense aux dispositions exigées par l'habitation, où l'on commence à entrer dans le domaine de la véritable architecture.

4. — Les nombreuses forteresses féodales du XIIIe siècle, dont on rencontre les restes dans un grand nombre de localités, leur ont souvent donné leurs noms ou ont été destinées à les défendre. Nous l'avons dit plus haut, un grand nombre de villes du moyen âge, aujourd'hui réduites à de simples bourgades, n'ont pas d'autre origine. Un château fort s'est bâti dans un lieu facilement défendable, les populations des environs y sont venues chercher protection contre les vexations et les rapines des gens de guerre; les maisons se sont groupées au pied des murailles, mois par mois, année par année, siècle par siècle, et, suivant sa position plus ou moins avantageuse, suivant le génie plus ou moins actif de ses habitants, suivant aussi ce *fatum* qui préside toujours aux destinées de l'homme ou de ses œuvres, la ville est devenue Coucy, Arques ou Paris.



Fig. 129. — Château de Bourbon-l'Archambault.

Nous ne citerons ici que les forteresses du XIIIe siècle les plus importantes, celles qui, par l'étendue de leurs ruines et leur état de conservation, peuvent être visitées avec le plus d'intérêt.

A Villeneuve-le-Roi (Yonne), on voit un donjon cylindrique isolé bien conservé encore; à Saint-Vérain, existent les restes d'un château fort magnifiquement assis à une extrémité de la petite ville fortifiée du même nom. Nommons les châteaux de Cosson, près de Saint-Brieuc; de Verneuil; d'Angers, qui fut commencé sous Philippe-Auguste et terminé sous saint Louis; la tour Blanche d'Issoudun, cylindrique et armée d'un bec ou appendice triangulaire, rare exemple de cette forme; le château de Semur; celui de Blanquefort, qui devait être formidable, si l'on en juge par ses vastes ruines; de Bourbon-l'Archambault (fig. 129), dont les parties hautes sont postérieures au siècle qui nous occupe; le château de Tournebut, bien conservé et dont le donjon était élevé au fond d'un fossé large et profond; la tour d'Alluyes (Eure-et-Loir); les châteaux de Ribeauvillé (dans la chaîne des Vosges), au nombre de trois : Ribeaupierre, Saint-Ulrich et Girsperg, rappelant la fameuse famille de Ribeaupierre, qui depuis le XIIe siècle conserva le fief de Ribeauvillé jusqu'à la réunion de

l'Alsace à la France. Dans cette même région des Vosges on rencontre beaucoup de ruines de châteaux féodaux qui doivent appartenir au XIIIe siècle. Nous citerons les châteaux de Geroldseck, de Haut-Bar et de Greifenstein, près de Saverne; de Landskron, près de Bâle; de Hohenfels, près de Niederbronn; de Hagneneck et de Ferrette, près de Colmar, etc., etc. Le château de Chalusset (Haute-Vienne) est encore une de ces forteresses de l'époque féodale dont les ruines couvrent un espace considérable. Elle avait la forme d'un trapèze, comme le rocher qui la porte; aux angles s'élevaient quatre tours principales. On reconnaît, au milieu des décombres, une cour d'entrée trapézoïde, deux grandes salles de chaque côté; au centre, une cour pentagonale très-élevée, et, autour du donjon, une vaste place d'armes. Tout, dans ces restes, chapiteaux, nervures des voûtes, moulures, fenêtres, indique suffisamment par leur caractère, que le château de Chalusset a été rebâti au XIIIe siècle.

Peut-être aussi faut-il faire remonter au commencement de cette époque un certain nombre de châteaux forts dont la date de construction n'est pas bien connue : ainsi les châteaux de Biron, de Bourdeilles, de Mareuil et de Beyrac, siéges des quatre baronnies du Périgord; ceux de Langeais (Indre-et-Loire); de la Brède, célèbre par le souvenir de Montesquieu; de Rochechinard (Drôme), où l'infortuné Zizim, frère de Bajazet, commença sa captivité; de Tournoël, près de Volvic (Puy-de-Dôme), que Philippe-Auguste fit assiéger. Nous pourrions continuer cette nomenclature en citant les noms de forteresses dont les débris, plus ou moins altérés par le temps et les hommes, dominent encore les localités qu'elles devaient défendre. Terminons ce que nous venons de dire sur les châteaux forts du XIIIe siècle en disant quelques mots du Louvre de Philippe-Auguste.

5. — Il est à peu près certain que, sous la seconde race, le Louvre était déjà une maison royale. Les Normands durent le détruire quand ils vinrent jusqu'à Paris en ravageant les bords de la Seine. Mais lorsqu'ils se furent installés définitivement dans notre pays, les anciennes maisons royales furent peu à peu rétablies, et le Louvre fut reconstruit. Cependant aucun roi n'y résida jusqu'à Philippe-Auguste, qui le jugea digne, par sa force, sa situation et la mouvance des grandes terres pour lesquelles Louis le Gros s'y faisait prêter serment de fidélité, de recevoir une enceinte particulière en dehors de celle qu'il donna à la ville de Paris.

En 1204, Philippe-Auguste, après avoir affranchi de toutes redevances le terrain occupé par la forteresse qu'il voulait reconstruire, commença les travaux de sa royale demeure, qui était complétement terminée et pourvue de tous les moyens de défense, quand la mort vint le surprendre en 1223. Du Louvre de Philippe-Auguste il ne reste rien debout; nous n'en avons que des descriptions fort incomplètes.

Le donjon était la partie la plus importante du château; tous les grands vassaux étaient obligés d'y venir rendre hommage à leur suzerain. C'était, dit un vieil historien, une prison toute préparée pour eux, s'ils manquaient à leur serment. Ce donjon était une haute tour de quarante mètres, large de vingt et un, et qui avait plusieurs étages, « percés chacun, dans le pourtour, de huit croisées à montans et traverses de pierres, de quatre pieds en longueur et en largeur. On y montoit par un escalier intérieur que fermoit en bas une porte de fer, et l'on arrivoit à cette porte par un pont-levis et un pont de pierre, qui servoient à franchir un fossé large et profond dont cette prison étoit entourée ; elle se trouvoit ainsi isolée du reste de la cour. L'intérieur étoit occupé par une chapelle, un puits et plusieurs chambres voûtées.

» Plusieurs autres cours plus petites séparoient les bâtimens qui environnoient cette grande cour. Le tout ensemble formoit un quarré long de soixante-deux toises et demie (124 mètres) sur un peu plus de cinquante-huit, qui s'étendoient, en longueur, depuis la rivière jusqu'au lieu où est aujourd'hui la rue de Beauvois, et en largeur, depuis la rue Froidmanteau où étoient les jardins, jusqu'à celle du Coq, où ils se continuoient.

» Ces bâtimens étoient des masses informes et obscures, percées au hasard de quelques ouvertures longues et étroites où le jour pouvoit à peine entrer. C'étoit le séjour de la tristesse et du silence, et les murs élevés et sombres de l'enceinte ne laissoient voir que le terrible donjon qui dominoit par-dessus tout.

» La principale entrée étoit du côté de la rivière, surmontée d'une terrasse avec mâchicoulis et meurtrières, et défendue par de fortes tours, par des gardes toujours armés, des ponts toujours levés et des fossés pleins d'eau qui entouroient toute l'enceinte, flanquée d'autres tours en grand nombre, surtout aux portes et aux angles. Les portes de ces tours étoient celle de Windal, au bord de la Seine, attenante à la porte de la première cour, vers la ville ; la tour de l'Ecluse, qui retenoient par des vannes l'eau de la rivière dans les fossés; la tour de la grande Chapelle et celle de la petite; celle de la Fauconnerie ; celle de l'Armoirie, où étoient l'arsenal et les armes; la tour d'Orgueil, celle de la Taillerie, et plusieurs autres qui se suivoient le long de la rivière... Toutes étoient de pierre, et la plupart terminées par des toits qui s'élevoient en pointe; les autres étoient garnies de machines de guerre. Tel étoit l'ancien Louvre, dont Philippe-Auguste fit le siége de sa puissance, le dépôt de ses trésors, le frein du peuple et l'effroi des grands [1]. »

[1] Voy. *Paris et ses monuments*, par Baltard, architecte ; texte par Amaury Duval. Paris, an XI (1803).

Nous ne parlons pas ici de la muraille que Philippe-Auguste fit élever autour de son Paris, renvoyant au livre suivant pour ce qui concerne les enceintes urbaines.

Ainsi qu'on a pu le voir par ce que nous avons dit sur les forteresses du XIIIe siècle, l'influence du luxe et des arts commença à modifier sensiblement la demeure féodale : l'architecture, qui produisait à cette époque ses plus belles créations religieuses, pénétrait dans l'intérieur des châteaux forts ; les hautes et sombres murailles, percées de rares et étroites fenêtres, furent remplacées par des façades largement ouvertes, laissant entrer le soleil dans des pièces plus vastes et mieux disposées ; la décoration architecturale devint plus élégante et emprunta à l'art religieux ses moulures, ses trèfles, ses quatre-feuilles, ses fenêtres ogivales à meneaux et à roses ; la sculpture décora les bandeaux et les frises. On s'aperçoit surtout que le sentiment du beau s'est emparé des barons, à l'architecture de la grand'salle du château, dans laquelle se faisaient les réceptions, à sa décoration sculptée et peinte, à ses vastes cheminées ornées de statues, comme à Coucy.

6. — Au commencement du XIVe siècle, la féodalité est battue en brèche de tous côtés par le pouvoir royal, par le tiers état ; les croisades ont contribué à hâter sa décadence en appauvrissant les seigneurs et en enrichissant les cités, asiles ouverts à la vie de travail. « Le roi de France trouva, dans les villes reconstituées municipalement, ce que le citoyen donne à l'État, ce que le baronnage ne voulait ou ne pouvait donner, la sujétion effective, des subsides réguliers, des milices capables de discipline. » D'un autre côté, les réformes judiciaires et législatives inaugurées sous Louis IX entament le droit féodal et donnent un droit à la bourgeoisie ; « les maximes et les règles puisées dans les codes impériaux par des esprits ardents et soucieux du vrai et du juste, descendirent des écoles dans la pratique, et sous leur influence toute une classe de jurisconsultes et d'hommes politiques, la tête et l'âme de la bourgeoisie, s'éleva et commença, dans les hautes juridictions, la lutte du droit commun et de la raison contre la coutume, l'exception, le fait inique ou irrationnel [1]. » C'est au XIVe siècle qu'apparaissent les légistes qui, dans le parlement, organisent le parti le plus actif de l'esprit de renouvellement ; ce sont eux qui furent véritablement les fondateurs de l'autorité royale et les démolisseurs de la société féodale, en même temps qu'ils furent les fondateurs de l'ordre civil aux temps modernes [2].

A partir de cette époque, et déjà même du temps de saint Louis, aucun seigneur ne pouvait construire ni même augmenter et fortifier

[1] Aug. Thierry, *Essai sur l'histoire et la formation du tiers état.*
[2] Michelet.

de nouveau un château sans en avoir préalablement obtenu la permission de son suzerain ; aussi ne s'éleva-t-il qu'un petit nombre de forteresses jusqu'au milieu du XIVe siècle. On dut cependant réparer un certain nombre de châteaux forts ; mais, comme le fait justement remarquer M. de Caumont, il fallut presque toujours suivre le plan et la disposition de la forteresse précédente, se conformer aux dimensions des enceintes et conserver les fossés qui les défendaient. Dans beaucoup de châteaux on se contenta, vu le manque de moyens, de rétablir certaines parties, et l'on conserva ce qui pouvait subsister encore des anciennes constructions. On ne trouve donc pas de monuments militaires appartenant complétement à la première moitié du XIVe siècle ; les seigneurs féodaux ne formaient déjà plus qu'un corps privilégié, sans doute, mais sans lien avec la nation ; la royauté seule dominait en s'appuyant sur ce nouveau principe social qui fit de la bourgeoisie « un ordre politique représenté par des mandataires dans les grandes assemblées du royaume. »

La deuxième moitié du siècle fut, comme on sait, une époque de troubles et de désastres qui désolèrent la France : la bataille de Poitiers (1356), où la noblesse se laissa prendre et excita dans les populations « un sentiment de douleur nationale, mêlé d'indignation et de mépris » ; le triomphe momentané de la bourgeoisie avec le prévôt de Paris, Étienne Marcel (1358) ; les excès et la répression non moins effroyable de la jacquerie ; la prise de Calais et le commencement de la guerre de cent ans ; la lutte sanglante des Armagnacs et des Bourguignons, le soulèvement des Maillotins ; toutes ces guerres, toutes ces misères, toutes ces révoltes, font de cette époque une des plus malheureuses de notre histoire. La conscience nationale fut éveillée par l'excès des maux ; la France vit alors une véritable réaction féodale se faire jour à la faveur des troubles qui agitaient le pays : la féodalité essaya de reprendre son importance, que sa conduite à la bataille de Poitiers avait tuée, tandis que le sentiment national s'éveillait par la haine de l'étranger. On vit alors les seigneurs relever leurs vieilles demeures, en bâtir de nouvelles, peu nombreuses, sans doute, mais portant l'empreinte des mœurs et des idées nouvelles que le luxe et les arts avaient introduites dans l'esprit de la noblesse.

7. — Nous l'avons dit plus haut, c'est au milieu du XIIIe siècle que cette influence modifia considérablement déjà la demeure féodale, et qu'on vit l'architecture prendre son rang dans la construction militaire, le luxe entrer dans la décoration des logis, les embellir avec des tapisseries éclatantes, des meubles précieux, des armes travaillées, des sculptures, des peintures, signes certains que la vie du seigneur féodal a changé, qu'il s'isole dans son château fort en l'arrangeant de manière à y posséder un séjour agréable et commode pour une vie recherchée.

Cependant il ne faudrait pas croire que la noblesse de cette époque ne se soit pas mise en garde contre le peuple des cités et des campagnes ; si elle se reconstruisit ou se bâtit complétement des habitations, elle eut bien soin de les mettre en état de résister aux soulèvements populaires qu'elle avait appris à connaître, aux empiétements de la royauté, dont elle s'habituait à reconnaître la puissance, et aux invasions étrangères qui la faisaient trembler.

Les constructions militaires de la seconde moitié du XIVe siècle et du commencement du XVe, présentent donc le double avantage d'être des forteresses bien fortifiées et des demeures que les arts et le luxe se plaisent à rendre agréables, plaisantes et confortables. Ainsi plus la nation marchait vers l'unité du pouvoir, plus la féodalité s'isolait dans ses châteaux forts, plus elle s'y renfermait, comprenant qu'ils n'étaient plus destinés à protéger ses domaines, mais à lui servir de refuge. La situation politique des seigneurs féodaux se modifiant, la demeure féodale change son caractère intérieur et conserve son aspect extérieur de forteresse, jusqu'au jour où, ayant perdu son prestige, la noblesse laisse en partie de côté les traditions du moyen âge et se bâtit des châteaux qui ne présentent plus rien de la forteresse du XIVe siècle.

8. — N'oublions pas non plus que le XIVe siècle vit apparaître un nouveau moyen de faire la guerre, bien plus puissant et bien plus terrible que tous les engins employés jusqu'alors. On sait que Roger Bacon, moine anglais, mort sous Philippe le Bel, inventa la poudre, ou tout au moins révéla sa composition, qui était connue depuis longtemps des Orientaux, et dont les Arabes se servaient en Espagne dès le XIIIe siècle. La première mention qui en soit faite en France date de l'année 1338 [1] ; on n'ignore pas qu'à la bataille de Crécy (1346), le bruit du canon frappa pour la première fois l'oreille des Français. Cette arme nouvelle les fit frémir, et, bien qu'elle leur eût été fatale, ils eurent l'instinct des victoires futures qu'ils en devaient obtenir un jour. Lorsque l'on commença à faire usage de l'artillerie, rien ne fut changé dans l'art d'assiéger une forteresse : les bombardes et les espingoles étaient employées contre les combattants et non contre les murailles ; l'art de battre régulièrement une muraille en brèche et la démolir par une suite de coups que l'on ne peut parer ne fut connu que beaucoup plus tard. Il fallait alors un temps très-long pour charger les armes à feu, et l'on croyait que leur principal avantage était d'effrayer les chevaux et mettre ainsi la déroute dans

[1] La première mention qu'on ait trouvée en France de l'emploi de la poudre à canon se trouvait dans un registre de la Cour des comptes de Paris pour l'année 1338, où il était question d'une somme payée « pour la poudre et autres choses nécessaires aux canons qui sont devant Puy-Guilhem en Agénois ».

une armée. De plus, on ignorait l'art de pointer les canons, dont les affûts étaient à peine mobiles, en sorte que lorsqu'ils étaient une fois établis en batterie, ils tiraient tout droit devant eux. Enfin, pour tout dire, ce ne fut que deux cents ans après l'invention de l'artillerie, que la révolution qu'elle devait faire dans l'art de la guerre fut accomplie.

9. — Parmi les châteaux forts du XIVe siècle qui montrent la transformation de la forteresse en palais fortifié, nous citerons le Louvre, tel que le laissa Charles V. Nous avons vu précédemment ce qu'était le Louvre de Philippe-Auguste ; il devait, suivant les idées de ce prince, défendre le cours de la Seine en aval, maintenir la cité en respect, tout en conservant sa liberté d'action. « Charles V, dit Dulaure, répara et accrut beaucoup les bâtiments du Louvre. » « Le chastel du Louvre, à Paris, dit Christine de Pisan, fist édifier à neuf moult notable et bel édifice. » Il ne fit point rebâtir la grosse tour ; il se borna à réparer et à augmenter les constructions qui l'entouraient. Son architecte ou maître des œuvres se nommait Raymond du Temple. Lorsqu'en 1373 l'empereur Charles IV vint à Paris, il fut reçu et fêté dans le palais de la Cité, nommé alors le *Palais royal*. Le lendemain de l'Épiphanie, Charles V voulut faire voir le Louvre à son hôte impérial. Ce prince avait la goutte ; on le fit porter à la pointe de l'île de la Cité, dans un beau bateau du roi « fait comme une belle maison, dit Christine de Pisan, moult peint par dehors et par dedans ». Les deux souverains s'embarquèrent. « Le roi, continue notre historienne, montra à l'empereur les beaux maçonnages qu'il avait fait au Louvre édifier. L'empereur, son fils et ses barons moult bien y logea, et partout était le lieu moult richement paré. En salle dîna le roi, les barons avec lui et l'empereur en sa chambre. »

Voici, d'après diverses notions recueillies par Sauval, la description de ce château, de son état sous le règne de Charles V et sous celui de quelques-uns de ses successeurs :

« L'ensemble des bâtiments du Louvre offrait dans son plan un parallélogramme qui, dans sa plus grande dimension, avait 61 toises (118 mètres), et dans la moindre, 58 toises 3 pieds (109 mètres). Ce parallélogramme était entouré de fossés alimentés par les eaux de la Seine. Des bâtiments, des basses-cours, quelques jardins et la cour principale du Louvre en remplissaient la superficie. Cette cour principale, entourée de bâtiments, avait en longueur 34 toises 3 pieds (67 mètres) et 32 toises 5 pieds de largeur (63 mètres). Au centre de cette cour s'élevait la grosse tour du Louvre.

» La grosse tour, nommée *tour Neuve*, *Philippine*, *forteresse du Louvre*, la *tour Ferrand*, etc., fameuse dans l'histoire féodale, l'effroi des vassaux indociles, était ronde et entourée d'un large et profond fossé. Ses murs avaient 13 pieds ($4^m,29$) d'épaisseur près du sol et

2 pieds (3^m,96) dans les étages supérieurs; sa circonférence était de 144 pieds (47^m,50), et sa hauteur, depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la toiture, de 96 pieds (31^m,60). Elle communiquait à la cour par un pont dont une partie, bâtie de pierre, était soutenue par une arche; l'autre partie se composait d'un pont-levis. A l'entrée de ce pont était une construction couronnée par une forme angulaire et surmontée par une statue de 4 pieds de proportion, représentant Charles V tenant en main son sceptre, ouvrage d'un artiste appelé Jean de Saint-Romain, qui lui fut payée 6 livres 8 sous. Cette grosse tour communiquait aussi aux bâtiments qui entouraient la cour par une galerie de pierre.

» Les bâtiments qui entouraient la cour principale et fortifiaient la grosse tour étaient, ainsi que les clôtures des basses-cours et jardins, surmontés d'une infinité de tours, de tourelles de diverses hauteurs et dimensions, les unes rondes, les autres quadrangulaires, dont la toiture en terrasse, en forme conique ou pyramidale, se terminait par des girouettes ou des fleurons.

» On a conservé les noms de quelques-unes de ces tours : celles du *Fer à cheval*, des *Porteaux*, de *Windal*, situées sur le bord de la Seine; la *tour de l'Étang*, celles de l'*Horloge*, de l'*Armoirie*, de la *Fauconnerie*, de la *grande chapelle*, de la *petite chapelle*, la *tour où se met le roi quand on joûte*, la *tour de la Tournelle* ou *de la grand'chambre du conseil*, la *tour de l'Écluse*, sur le bord du fossé; la *tour de l'Orgueil* et la *tour de la Librairie*, où Charles V avait réuni jusqu'à neuf cents volumes, collection immense pour le temps. La bibliothèque du roi Jean, son père, n'était composée que de huit à dix volumes.

» Les faces des bâtiments qui entouraient la principale cour présentaient des pans de murs percés comme au hasard et de petites fenêtres grillées sans ordre et sans symétrie. Avant Charles V ces bâtiments n'avaient que deux étages; ils en eurent quatre sous ce roi, ce qui diminua la clarté et la salubrité de la cour. L'intérieur de ces bâtiments, où le jour ne pénétrait qu'à travers des fenêtres étroites et grillées, était sombre et triste comme celui d'une prison.

» Par quatre portes fortifiées, appelées *Porteaux*, on pénétrait dans le Louvre. La principale entrée se trouvait à l'aspect du midi et sur le bord de la Seine. Entre les bâtiments du Louvre et cette rivière était une porte flanquée de tours et de tourelles, qui s'ouvrait sur une avant-cour assez vaste; on la parcourait en longeant une partie du fossé du château. Arrivé au milieu de la façade, on trouvait une autre porte fortifiée par deux grosses tours peu élevées et couvertes d'une terrasse longue de 9 toises (17^m,50) sur 8 de large (15^m,50). Sous Charles VI, cette porte fut décorée de la figure de ce roi et de celle de son père, Charles V, figures placées dans des niches et sculp-

tées par Philippe de Fontières et Guillaume Josse, habiles statuair pour le temps.

» Une autre entrée se voyait en face de l'église Saint-Germai l'Auxerrois; elle existait après la construction de la colonnade d Louvre. Elle est encore sur pied, dit Sauval, et, comme on voit, fo étroite, bordée de deux tours rondes, avec une figure de chaque côté savoir : celle de Charles V, et l'autre de Jeanne de Bourbon, so épouse. Les autres portes, moins considérables, se trouvaient au autres faces de l'édifice.

» Les pièces principales des bâtiments qui environnaient la cour in térieure consistaient en une grande salle, ou *salle Saint-Louis;* s hauteur allait jusqu'au comble, sa longueur était de 12 toises (23^{m},35 et sa largeur de 7 (13^{m},60). On y trouvait la *salle neuve du roi*, l *salle neuve de la reine;* la *chambre du conseil*, qui consistait e une chambre et une garde-robe nommée *garde-robe du conseil d la Trappe;* une chambre de *la Trappe*, et une *salle basse*, don Charles V, en 1366, fit orner les murailles de peintures représentan des oiseaux, des cerfs et autres animaux au milieu de paysages. C'était dans cette salle que les rois régalaient les princes étrangers e que se donnaient les festins.

» La chapelle basse, dédiée à la Vierge, était la plus considérabl de toutes celles que contenait le Louvre. On voyait sur sa porte des figures de Notre-Dame, de sainte Anne et d'anges qui les encensaient, tandis que d'autres anges semblaient exécuter un concert avec divers instruments de musique. Charles VI avait fait placer dans l'intérieur de cette chapelle treize statues de prophètes.

» Dans l'enceinte du Louvre se trouvaient quelques jardins; le plus considérable, qu'on nommait le *grand jardin*, était carré et n'avait que 6 toises de longueur (11^{m},70).

» Il existait dans cette enceinte un arsenal, un grand nombre de basses-cours entourées de bâtiments dont voici les noms : la *Maison du four*, la *Paneterie*, la *Saucerie*, l'*Épicerie*, la *Pâtisserie*, la *Fruiterie*, le *Garde-manger*, l'*Échansonnerie*, la *Bouteillerie*, le *lieu où l'on fait l'hypocras* [1]. »

Tel était le Louvre sous Charles V et ses successeurs ; il ne commença de changer que sous François Ier et ses successeurs, et, sous Louis XIV, on ne laissa rien subsister des constructions de Charles V.

Ainsi qu'on a pu le voir par cette description incomplète, le Louvre de Charles V, quoique forteresse, est loin de ressembler aux châteaux forts du XIIIe siècle; on y trouve tout ce qui est nécessaire à la vie d'un prince puissant et riche, car nous pourrions ajouter, d'après Sauval, que l'artillerie y avait ses magasins, ses fabriques et

[1] Dulaure, *Histoire de Paris*, 1829.

teliers ; que les principaux employés et le maître de cette arme y étaient logés, ainsi que la maréchaussée et la fauconnerie ; qu'enfin le château du Louvre était une véritable cité en miniature, qui pouvait se suffire à elle-même sans sortir de son enceinte. Au point de vue purement architectural, l'intérieur du Louvre de Charles V offrait un aspect inconnu jusqu'alors. Les façades sur la cour étaient ornées de portiques ou galeries où tous les membres de l'architecture ogivale, piliers et chapiteaux, arcades avec moulures, fenêtres ogives ou carrées avec meneaux, pignons dentelés, frises sculptées, etc., se trouvaient employés avec le goût de l'époque. On y admirait surtout la galerie qui mettait le donjon en communication avec le côté nord de l'enceinte, galerie qui se terminait par un escalier à vis enfermé dans une immense construction à jour, ornée de statues représentant les rois de France. Cet escalier passait pour le chef-d'œuvre de Raymond du Temple.

10. — Nous citerons aussi, comme construction militaire élevée sous Charles V, la fameuse Bastille de Paris, dont le prévôt Hugues Aubriot posa la première pierre en 1369. Ce château fort, « citadelle de la royauté dans Paris », fut bâti sur une première bastille défendant la porte Saint-Antoine, qu'Etienne Marcel avait fait construire quand il entoura Paris d'une nouvelle enceinte fortifiée [1]. Christine de Pisan, en parlant de la bastille de Charles V, dit : « La bastille de Saint-Antoine combien que puis on y ait ouvré, et sus plusieurs portes de Paris fist édifier fort et bel. » Cette forteresse, tristement célèbre dans notre histoire, se composait d'un quadrilatère flanqué de quatre tours saillantes aux angles, et de deux autres tours sur chacun des grands côtés. Des logements fort élevés, disposés assez régulièrement dans les bâtiments reliant les tours, étaient éclairés par des fenêtres intérieures et extérieures. On sait que la Bastille tomba avec la royauté, le 14 juillet 1789, et qu'un maître maçon, nommé Palloy, fit faire quatre-vingt-trois modèles exacts de la forteresse dans quatre-vingt-trois des plus belles assises de pierre qu'il put trouver, et qu'il envoya un de ces modèles dans chacun des départements de la France. Quelques-uns de ces reliefs se voient encore dans plusieurs musées de nos chefs-lieux.

Il est encore une autre forteresse de l'époque qui nous occupe, située près de Paris, élevée en plaine, et qui servit de demeure à plusieurs rois de France : nous voulons parler du château de Vincennes. Ce fut Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, qui fit jeter les fondements de cette forteresse ; Philippe de Valois la rebâtit en 1339 sans l'achever ; son fils Jean continua les travaux, et Charles V la termina. Une ancienne inscription en vers, qu'on voyait au siècle

[1] Voyez le Livre suivant.

dernier à l'entrée du donjon, indique bien les constructions successives que ces princes firent faire au château de Vincennes :

La tour du bois de Vinciennes
Sur tours neuves et anciennes
A le prix. Or, saurez en ça
Qui la parfit et commença.
Premièrement, Philippe, roi,
Fils de Charles, comte de Valois,
Qui de grand' prouesse abonda,
Jusque sur la terre la fonda
Pour s'en soulacier et ébattre.....
Le roi Jean, son fils, cet ouvrage
Fit lever jusqu'au tiers étage,
Dedans trois ans par mort cessa.
Mais Charles, roi, son fils laissa,
Qui parfit en brève saison
Tours, ponts, braies, fossés, maison.
Né fut en ce lieu délitable;
Pour ce l'avait pour agréable.

Le château de Vincennes pourrait prouver, avec le Louvre et la Bastille, que les constructeurs militaires du moyen âge pouvaient élever des forteresses sur un plan régulier, et que l'irrégularité qu'on rencontre généralement dans la construction des places fortes de cette époque a toujours été déterminée par un motif sérieux, configuration du sol, moyens de défense ou d'attaque, position stratégique, etc.

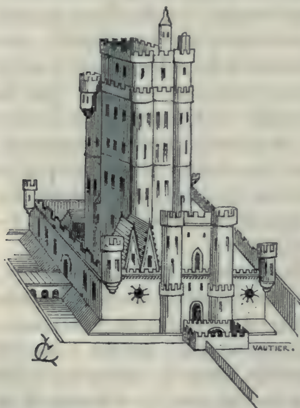


Fig. 130. — Donjon de Vincennes sous Charles V.

Tel que Charles V le laissa, le château de Vincennes formait un vaste parallélogramme régulier, entouré de murs crénelés et de larges fossés ; quatre grosses tours carrées flanquaient les angles, cinq autres défendaient les trois côtés, et le quatrième était dominé par le donjon. L'entrée principale était au nord, percée dans une tour plus large que les autres et à laquelle on accédait par un pont-levis défendu comme ceux du XIII[e] siècle. Le donjon (fig. 130), qui est encore debout, tient à la face qui donne sur Paris; il était entouré

ui-même d'un profond fossé et s'élevait sur un plan carré flanqué de uatre tours; il avait cinq étages, auxquels on accédait par un escalier e pierre qui menait jusqu'à la plate-forme surmontée d'une guette. C'est ce donjon qui servit de prison à une foule d'hommes illustres, dont la liste commence à Enguerrand de Marigny (1315) et se termine aux ministres de Charles X (1830), et même, plus près de nous, à des prisonniers politiques appartenant à des opinions tout à fait opposées. Dans son enceinte, le château de Vincennes renfermait des logis pour le roi et sa suite, une sainte Chapelle construite par Charles V, d'une belle construction ogivale, et dont l'intérieur, d'un style simple, a été rétabli sous Henri II; on y voit des vitraux peints par Jean Cousin, d'après des dessins de Raphaël.

Aujourd'hui tout le monde sait que Vincennes, tout en conservant son rang de forteresse, est un arsenal, une caserne et surtout une école de tir. Depuis 1814, les tours de l'enceinte ont été rasées au niveau des remparts, à l'exception de celle qui sert de porte d'entrée, et du donjon, qui domine encore toute l'enceinte; les anciens fossés ont été comblés et les jardins détruits. Les constructions élevées depuis le règne de Charles V n'empêchent pas trop de reconnaître la forteresse du XIVe siècle au milieu des parties ajoutées ou reconstruites.

11. — Un des châteaux forts les plus intéressants du XIVe siècle, qu'on peut étudier dans ses ruines, est le château de Pierrefonds, situé sur la lisière orientale de la forêt de Compiègne (Oise). Pierrefonds était, au XIIe siècle, une forteresse que Philippe-Auguste acquit à la mort du possesseur de cette châtellenie, dont les seigneurs étaient depuis longtemps pairs du royaume. Le fief de Pierrefonds fut compris, avec le Valois, dans la cession faite à Louis d'Orléans, frère de Charles VI, et ce prince, en 1390, entreprit de rebâtir le château actuel « moult bel, puissamment édifié et fort défensable », dit Monstrelet. L'assiette du château fut parfaitement choisie sur un cap escarpé, dominant une riche vallée; un large fossé creusé dans le roc l'isolait complétement du plateau, séparant aussi la basse-cour du corps principal de la forteresse. Celle-ci avait, comme on peut le voir encore, la forme quadrilatère, et des murailles extérieures couronnées de mâchicoulis et flanquées de tours élevées, quatre aux angles et une dans le milieu de chacun des côtés. Le donjon s'élevait sur un plan carré; il était adossé à la courtine du sud, et sa grosse tour saillante commandait l'entrée, à laquelle on arrivait par un pont-levis. Cette entrée formait un couloir muni de deux portes et d'une herse, un corps de garde occupait le rez-de-chaussée. Ce qui rendait cette porte difficile à franchir, c'était surtout la tour du donjon, « dont les murs, d'une épaisseur considérable (4^{m},60), ne sont à rez-de-chaussée percés d'aucune ouverture, et dont les mâchicoulis supérieurs devaient

permettre d'écraser les assaillants qui se seraient emparés soit du pont soit du fossé. »

Quand on avait pénétré dans la cour intérieure, on avait à droite l donjon, toujours, comme aux siècles précédents, le point capital de l défense : à Pierrefonds, c'était aussi la demeure seigneuriale. On y mon tait par un large perron couvert d'un portique ogival surmonté d'un terrasse avec balustrade ; un escalier à vis, continuant le perron, me nait aux différents étages du donjon. C'est à ces étages qu'étaient le appartements du seigneur, construits avec recherche, ornés de chemi nées, éclairés par de hautes et larges fenêtres et entourés de tous les ser vices nécessités par la présence d'une petite cour ayant des habitudes d luxe et de grandeur. Au point de vue de la défense, ce donjon, quoiqu fort par lui-même, l'était surtout par la grosse tour de l'entrée et pa une autre tour carrée flanquant un des angles septentrionaux et ratta chant les appartements à la chapelle, qui était comprise dans la tou du milieu de la courtine orientale. La chapelle seigneuriale montrai donc sa façade à la suite du donjon ; elle se composait d'un portail sur monté d'une fenêtre et d'un pignon aux pinacles dentelés.

Les logements adossés à la courtine du nord n'existent plus ; il devaient servir à la garnison et aux services des gens du château. L long de la courtine de l'ouest s'étendaient les appartements de récep tion ; on y remarquait principalement la grande salle, contenant une vaste cheminée et qui était précédée d'une autre salle, vaste aussi, communiquant avec le corps de garde de l'entrée. Ces deux grandes salles occupaient le premier étage ; au-dessous d'elles se trouvaient des galeries voûtées très-étendues, dont une portion est conservée, et qui devaient servir de magasins.

Extérieurement, le château de Louis d'Orléans présentait l'aspect d'une forteresse qui passait, au commencement du XVe siècle, pour un chef-d'œuvre d'architecture militaire. La bâtisse est, en effet, fort belle ; les murs et les tours sont de pierre de taille de grand appareil choisi avec un soin assez rare dans les châteaux forts de l'époque. Une innovation qu'il ne faut pas omettre de signaler, c'est le couronnement des tours et courtines. « Chaque portion de courtine, dit M. Viollet-le-Duc, est défendue à sa partie supérieure par deux étages de chemins de ronde : l'étage inférieur étant muni de mâchicoulis, créneaux et meurtrières ; l'étage supérieur, sous le comble, de créneaux et de meurtrières seulement. Les sommets des tours possèdent trois, quatre et cinq étages de défenses, un chemin de ronde avec mâchicoulis et créneaux au niveau de l'étage supérieur des courtines, un ou deux étages de créneaux avec meurtrières intermédiaires et un parapet crénelé autour des combles. » Ces tours, qui renfermaient des appartements, ont, ainsi couronnées, une rare élégance, et si nous ajoutons que leur appareil est taillé avec soin et symétrie, qu'aucune

meurtrière n'était percée dans les parties basses de ces tours et des courtines, on aura certes la raison de l'enthousiasme de Monstrelet pour cette forteresse, qui, sans avoir la grandeur majestueuse de Coucy, n'en est pas moins une des plus belles constructions militaires du moyen âge.

Le château de Pierrefonds était à peine terminé, qu'il appartint aux Anglais (1420). L'année de la mort de Henri III (1589), il devint l'asile d'une troupe de pillards et de brigands commandés par un ligueur nommé Rieux. Deux ans plus tard, Henri IV envoya contre ce chef de bande le duc d'Épernon, qui assiégea inutilement le château. A la fin de la même année, le maréchal de Biron fit aussi une tentative infructueuse. Alors l'insolence de Rieux ne connut plus de bornes. Il voulut enlever Henri IV qui devait traverser la forêt de Compiègne; mais il fut pris quelque temps après et pendu à Noyon. Son lieutenant, Antoine de Saint-Chamant, livra, l'année suivante, le château au roi de France. Sous le règne de Louis XIII, le marquis de Cœuvres, commandant de Pierrefonds, se mit dans le parti des mécontents, et Richelieu fit assiéger la place par Charles de Valois, comte d'Auvergne, et, pour prévenir le retour d'une rébellion semblable, ordonna la destruction du château. Les ouvrages avancés furent démolis, les toitures enlevées, les logements détruits, le donjon et les tours bombardés, de grandes crevasses furent pratiquées dans les murailles et les tours éventrées à la sape.

La solidité de la construction a préservé les curieux et intéressants restes du château de Pierrefonds du marteau des démolisseurs de la bande noire. Napoléon les racheta en 1813, et aujourd'hui elles sont l'objet de sages et utiles restaurations.

Les forteresses féodales du XIVe siècle que nous venons d'étudier ne sont pas les seules que nous ayons à citer. Dans toutes les parties de la France on trouve le même système de défense, les mêmes arrangements intérieurs, le même amour du luxe et du confortable, dans tous les châteaux forts élevés dans la seconde moitié du XIVe siècle et le premier quart du XVe siècle.

Le château de Sully-sur-Loire (Loiret), élevé sur le bord de la Loire, est entouré de fossés toujours alimentés par le fleuve. Il appartient encore à la famille du grand Sully, qui, après la mort de Henri IV, l'habita et y fit faire quelques travaux, entre autres le percement, à tous les étages, de fenêtres donnant sur l'extérieur. Aujourd'hui les tours sont démantelées, le donjon est abandonné, et cependant le château du ministre de Henri IV est habité par un de ses descendants. A côté du château de Sully-sur-Loire nous citerons celui de Villebon (Eure-et-Loir), qui rappelle aussi le souvenir du grand ministre dont nous venons de parler.

Joignons aux forteresses que nous avons décrites les noms de celles

de Tonquédec (Côtes-du-Nord), dont les restes sont imposants et laissent voir des salles encore voûtées et fort belles ; le château de Konigsheim (Alsace), resté dans un état de conservation assez remarquable ; la tour de Montbard, élevée sur plan polygonal, parfaitement conservée, voûtée intérieurement dans ses trois étages et surmontée de créneaux, de meurtrières et même de moucharabys ou mâchicoulis très-saillants ; le donjon du château de Vez, près Pierrefonds, qui rappelle beaucoup la construction de Louis d'Orléans ; le château de Châteaudun (Eure-et-Loir), et peut-être aussi faut-il attribuer à l'époque qui nous occupe la forteresse féodale de Montepilloy, près de Senlis ; le château des comtes d'Anjou, à Angers, et d'autres plus ou moins ruinés qu'on rencontre dans nos départements.

12. — A l'époque que nous venons d'étudier, rien dans les constructions ou reconstructions militaires ne trahit la préoccupation de l'artillerie. La noblesse, en effet, fut longtemps à adopter les nouveaux moyens de défense et d'attaque amenés par cette puissance nouvelle : elle semblait ne pas vouloir compter avec l'artillerie à feu, ni comprendre la révolution qui devait résulter de son emploi ; peut-être aussi prévoyait-elle que ce terrible et formidable moyen allait hâter la ruine de ses châteaux forts, et par suite abréger son rôle politique et annuler son importance dans la société.

Au milieu du XV[e] siècle, après tous les malheurs qui avaient assailli la France, quand la grande guerre avec les Anglais fut terminée, les seigneurs qui avaient aidé Charles VII à les chasser, étaient devenus le fléau du pays après en avoir été le salut. Mais la féodalité allait trouver dans Louis XI un « novateur impitoyable », un roi résolu de l'abaisser pour faire triompher la cause de l'unité du pouvoir monarchique. Soutenu dans cette lutte par la haine implacable qui existait entre la noblesse des châteaux et la population des fières et opulentes cités, il repoussa l'esprit féodal dans ses demeures fortifiées, lui enleva tout moyen d'agir et le domina de toute la force qu'il trouvait dans le peuple. Il y eut bien, de la part de l'aristocratie féodale, une réaction qui fut, sous le nom de Ligue du bien public, son dernier effort pour ressaisir son omnipotence ; mais la féodalité devait finir avec l'emploi de l'artillerie, le développement du tiers état, et sa fin coïncider avec la découverte de l'imprimerie et la prise de Constantinople par Mahomet II.

Pendant toute la dernière moitié du XV[e] siècle, l'artillerie à feu fit des progrès assez notables pour appeler l'attention des gens de guerre. Nous avons vu que son premier emploi en rase campagne eut lieu à la bataille de Crécy (1346) ; vingt ans plus tard, elle devint une arme puissante entre les mains des Vénitiens, qui les premiers se servirent de canons à l'attaque de Claudia Fossa (1366) ; du Guesclin en fit aussi usage, l'année suivante, au siége de Meulan. On vit alors les

onstructeurs, sans vouloir encore abandonner l'ancien système de ourtines flanquées de tours, chercher à employer les bouches à feu, t ils ne trouvèrent rien de mieux que de les placer dans les parties ıférieures des tours, réservant toujours les parties supérieures pour ommander l'extérieur, sans les garnir d'artillerie. Il y eut, comme on voit, une période, sous Charles VII, pendant laquelle la transition esta presque stationnaire. Mais, sous Louis XI, quand les grands eudataires firent un dernier effort pour ressaisir leur omnipotence, ils ongèrent à employer l'artillerie, et organisèrent surtout des défenses xtérieures capables de résister à l'armée royale qui venait d'être rganisée, sous les précédents règnes, par les frères Bureau. Mais outes ces meurtrières percées dans les parties basses des tours et les courtines furent bientôt reconnues insuffisantes par les barons. Les châteaux bâtis dans les plaines surtout, d'un accès plus facile, urent entourés de travaux destinés à présenter des obstacles à l'artillerie; leurs tours furent découronnées de leurs toitures et couvertes en errasses, afin d'y placer des bouches à feu; des talus de terre protégèrent les courtines; on supprima les ouvrages avancés pour les remplacer par de grands ouvrages de terre peu élevés et très-saillants, de boulevards qui se défendaient mieux que les plus hautes tours. Ce fut donc peu à peu, en détail et non d'un seul coup, que s'opéra, dès la fin du XVe siècle, le changement que l'emploi de l'artillerie occasionna dans l'architecture militaire. Le château de Bonaguil, près de Villeneuve-d'Agen (Lot-et-Garonne), est cité par M. Viollet-le-Duc comme un intéressant exemple parfaitement conservé de la première transition dont nous avons parlé plus haut. On voit des ouvrages avancés aux châteaux de Beaune, de Dinan, de Fougères et dans un grand nombre d'autres places.

13. — Les châteaux de la seconde moitié du XVe siècle sont encore assez nombreux, quelques-uns ruinés, le plus grand nombre, après des restaurations et des additions ultérieures, conservant le caractère de la tradition architecturale et défensive qui caractérise le XVe siècle. Le château de Carrouges, dont une partie date de l'époque qui nous occupe, offre une masse énorme de bâtiments d'une diversité curieuse et originale, en même temps qu'un ensemble imposant et sévère; le château de Dieppe, qui a peu conservé son style et son caractère primitifs, et qui n'a gardé que ses hautes tours et sa magnifique position; celui de Ham (Somme), dont l'ensemble forme un rectangle flanqué de larges et hautes tours aux quatre angles et de deux autres au milieu des grands côtés, et dont les tours terrassées sont armées de mâchicoulis et de meurtrières [1]; le château de Maintenon (Eure-et-Loir),

[1] Le château de Ham sert, depuis plus d'un siècle, de prison d'État, où ont été enfermés d'illustres prisonniers.

bâti sur une forteresse du temps de Philippe-Auguste, présentan aussi un carré flanqué aux angles de quatre tours, et qui a été achet par la veuve du poëte Scarron (1674), pour laquelle Louis XIV l'éri gea en marquisat; le château d'O, près de Séez (Orne), composé d'un façade et de deux ailes flanquées de tours, et dont une partie, décorée finement, annonce le commencement du XVIe siècle; l'entrée d château de Nogent-le-Rotrou; les châteaux de Durtal et du Plessis-Macé (Maine-et-Loire), de Hoh-Kœnigsbourg (Haut-Rhin), dont les vastes ruines sont si imposantes et la position si pittoresque, de Vigny, etc., etc. Toutes ces vieilles et dernières demeures de la féodalité, dont nous pourrions prolonger l'énumération, montrent quels changements s'introduisirent, au XVe siècle, au point de vue militaire comme au point de vue architectural.

A partir du XIVe siècle, l'influence des idées nouvelles se fit sentir, comme nous l'avons dit précédemment, sur tous les arts, et les constructions militaires subirent des modifications tellement considérables, qu'elles perdirent le caractère de forteresses. L'artillerie, qui exigeait « des moyens de défense puissants et dispendieux », la dépendance dans laquelle se trouvait la noblesse féodale, l'accroissement constant de la force du tiers état, le grand mouvement de la renaissance, furent les causes principales de la ruine de la construction militaire féodale. Désormais, si des forteresses s'élèvent sur le sol, elles appartiennent à l'Etat et sont destinées à la défense du territoire. Cependant les vieilles habitudes féodales ne purent pas se perdre si vite, et, dans les premiers châteaux élevés sous le souffle de la renaissance, on conserva certaines dispositions dans les plans et dans les élévations, dans les positions et dans les intérieurs, qui, pendant de longues années encore, furent suivies par les architectes. D'un autre côté, un certain nombre de constructeurs ont dû rester fidèles aux traditions et aux principes en vigueur au XVe siècle, tandis que les autres, enthousiastes de l'antiquité grecque et romaine, formaient la nouvelle école qui devait triompher de l'art ogival. C'est pourquoi dans la première moitié du XVIe siècle, les demeures féodales nous présentent deux caractères bien tranchés : les unes conservant le style du siècle précédent, les autres adoptant franchement celui de la renaissance.

LIVRE XIX

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture militaire du XIIIe au XVIe siècle. — Enceintes urbaines.

1. — Pour compléter l'étude générale de l'architecture militaire au oyen âge, il nous reste à parler sommairement des enceintes mu- les des villes. Et d'abord rappelons-nous que les murailles con- ruites par les Romains pour protéger les cités des Gaules servirent ngtemps encore après les barbares, du moins on peut le supposer. est bien vrai qu'on répara ou rétablit entièrement les enceintes de rtaines villes, mais ce fut toujours en obéissant aux traditions ro- aines. Jusqu'au Xe siècle on modifia peu le système de la fortifica- on d'une ville : ce furent toujours de hautes murailles protégées ar un fossé profond et de nombreuses tours rondes ou carrées flan- uant de nombreuses courtines. Lorsque, dans les premiers siècles du oyen âge, on reconstruisit des enceintes ruinées par la guerre ou u'on fonda de nouvelles villes, on éleva donc des remparts qui sont ien des constructions carolingiennes, mais qui ne présentent aucune ifférence avec ceux bâtis par les Romains. Cela se conçoit. Quoique es perfectionnements aient dû s'opérer dans l'art d'attaquer et de éfendre les places, on ne peut pas dire pour cela que le système omain fut modifié au point de changer les dispositions offensives et éfensives des cités ou des châteaux. Ce ne fut que pendant et après es croisades, que les grands seigneurs rapportèrent d'Orient, sur l'art le la guerre et de la fortification, des idées pratiques qui furent aussi- ôt employées par la féodalité tout entière.

Les améliorations que durent multiplier les luttes constantes de ces époques féodales augmentèrent la force des défenses des villes et des châteaux forts, et cet état se conserva à peu près le même jusqu'à l'invention de l'artillerie à feu. Ce qu'il fallait, aussi bien pour les enceintes urbaines que pour celles des forteresses et de leurs basses- cours, c'étaient des murailles offrant une masse, une élévation et une situation qui en fissent des résistances purement passives, car les moyens d'attaque alors en usage n'étaient pas à la hauteur de la défense.

Il n'est pas douteux que lorsque les croisés revinrent de leurs ex- péditions lointaines, ils n'aient apporté avec eux des moyens nouveaux d'attaque, et ne se soient même trouvés dans la nécessité de perfec-

tionner ceux qu'ils avaient emportés avec eux. Aussi est-ce à partir cette époque, que la fortification cesse d'être une masse passive : voit alors la fortification active se défendre par des engins plus moins puissants, par des troupes plus nombreuses ; il fallut alors ét dier des combinaisons pour déjouer les efforts des assiégeants, po se mettre à l'abri des coups de main et des surprises, pour tromp l'ennemi sur les travaux exécutés ou en exécution. C'est à cette mê époque qu'on voit apparaître des ingénieurs, *engegneors*, constru teurs d'engins défensifs et offensifs, tels que balistes, catapult pierriers, trébuchets, mangonneaux, beffrois, moutons, gattes ou ch pour abriter les assaillants, etc., etc.

Il ne faut pas oublier qu'au XIIe et au XIIIe siècle la constructi des enceintes urbaines prit un grand développement par le fait mouvement communal qui signala cette période remarquable moyen âge.

Il n'y eut pas une ville érigée en commune qui, après s'être orga sée, avoir acquis de l'importance et de la richesse, ne voulut s'entour de murs, agrandir son enceinte et la fortifier à nouveau. Les ro eux-mêmes, autour des cités de leur domaine, élevèrent des muraill flanquées de tours et souvent dominées par un château fort, véritab citadelle destinée à défendre la ville, et qui devait subordonn toutes ses défenses à celles de l'enceinte murale.

2. — Il ne reste debout, dans notre pays, que fort peu de fort fications urbaines antérieures au XIe siècle. M. Albert Lenoir ci cependant celles de la ville de Moissac (Tarn-et-Garonne), qui o été élevées après les dévastations normandes, et qui sont assez bie conservées, au moins dans plusieurs de leurs parties. D'immens tours carrées ou cylindriques, construites en majeure partie avec d la pierre et de la brique, formaient avec les murs qui les unissaient une enceinte presque carrée comme un *castrum*. L'espace compri entre ces murailles était divisé en deux parties à peu près égales pa deux parallèles qui ne laissaient entre elles qu'un étroit chemin d ronde ; des portes défendues par des tours permettaient de passe d'une des enceintes dans l'autre, où était établie la célèbre abbaye d Bénédictins, dont le cloître et l'église existent encore. La ville occupai le reste de la surface, c'est-à-dire la seconde enceinte fortifiée. C'es surtout au XIIIe siècle que les enceintes urbaines furent élevées o réparées et leur système défensif perfectionné.

Dès le commencement de ce siècle, remarquable à tant d'autres titres nous voyons le roi Philippe-Auguste terminer l'enceinte nouvelle d Paris et bâtir le Louvre, citadelle avancée du côté de la Normandie, qu surveillait les deux rives de la Seine et commandait les terres et les marai qui, le long du fleuve, s'étendaient jusqu'au pied des collines de Chaillo et de Meudon. Mais, nous l'avons dit en parlant du Louvre, Philippe

Auguste avait élevé sa forteresse en dehors des murs dont il entourait Paris, afin de la mettre dans un état d'isolement assez grand pour conserver la liberté de la défense. Ce système fut complété par l'établissement de points extérieurs fortifiés qui formaient autour de l'enceinte un certain nombre de défenses. Tels étaient le monastère de Saint-Martin des Champs, avec son enceinte garnie de tours ; le Temple, vraie citadelle qui avait son donjon ; l'hôtel de Vauvert, bâti par le roi Robert ; le château du Bois, maison de plaisance du roi, située à l'ouest du Louvre, et d'autres points également entourés de murailles. Quant à la muraille fortifiée commencée par Philippe-Auguste en 1190 et achevée vers 1211, on sait qu'elle fut la deuxième enceinte qui enferma dans ses limites les accroissements successifs de Paris, depuis que la ville était sortie de la Cité [1]. Cette enceinte, composée d'une épaisse muraille formée de blocage compris entre deux parements de pierre de taille, surmontée de créneaux, soutenue intérieurement par un talus de terre, était flanquée d'un grand nombre de tours cylindriques, et défendue sur les bords de la Seine par quatre grosses tours, la tour de Nesle et la tour du Louvre, en aval ; la tour de la Tournelle et la tour Barbelle, en amont. Vingt-quatre portes et poternes laissaient entrée dans la ville ; elles étaient, comme celles des châteaux, protégées par deux tours, et offraient presque toutes une grande porte charretière et une petite pour les piétons. L'enceinte de la partie septentrionale formait un demi-cercle; elle commençait à la Tour qui fait le coin (près du pont des Arts), traversait l'emplacement actuel de la tour du Louvre et atteignait la rue Saint-Honoré, où se trouvait la porte Saint-Honoré ; de là le mur s'étendait entre les rues de Grenelle et d'Orléans, jusqu'à la porte Coquillière, nommée ainsi à cause de la famille Coquillier, qui possédait une maison tout auprès. De la porte Coquillière la muraille se prolongeait entre les rues Jean-Jacques-Rousseau et du Jour, derrière l'église Saint-Eustache et atteignait la rue Montmartre, en laissant à la voie publique un passage appelé porte Montmartre. De cette porte, le mur d'enceinte suivait la direction de la rue Mauconseil jusqu'à la rue Saint-Denis, où était une porte de ville appelée porte Saint-Denis ou porte aux Peintres, puis allait rejoindre, en traversant les rues Bourg-l'Abbé et Grenier-Saint-Lazare, la rue Saint-Martin ; une poterne s'ouvrait à cet endroit sous le nom de porte de Nicolas Huidelon. De cette poterne l'enceinte de Philippe-Auguste traversait le massif de maisons situées entre les rues Michel-le-Comte et Geoffroi-Langevin, allait aboutir à la rue du Temple, près

[1] La première enceinte de Paris fut, comme chacun sait, la muraille qui, sous la domination des Francs, entourait la Cité. Sous les règnes de Louis VI et de Louis VII fut élevée la seconde enceinte, qui enfermait dans ses limites les faubourgs du nord et du midi.

de la rue de Braque et aboutissait dans la rue du Chaume, près de celle de Paradis; là était la porte de Braque, que quelques archéologues croient avoir été ouverte par Philippe le Bel. De la rue du Chaume et de cette porte, le mur d'enceinte suivait à peu près la direction de la rue de Paradis et atteignait la vieille rue du Temple, au point où se trouve aujourd'hui le marché des Blancs-Manteaux ; sur la rue Vieille du-Temple s'ouvrait la porte Barbette, entre la rue des Francs-Bourgeois et des Rosiers. Le mur suivait ensuite une courbe et se dirigeait vers la Seine, en coupant la rue Culture-Sainte-Catherine, atteignant la rue Saint-Antoine à la porte Baudoyer, traversant les emplacements de l'église Saint-Paul, du collége Charlemagne, du couvent de l'Ave-Maria (aujourd'hui caserne), et se terminait sur la rive droite de la Seine, entre le quai des Ormes et le quai des Célestins; là se trouvait la porte Barbelle, qui terminait, à l'est, l'enceinte septentrionale de Paris.

3. — Suivant les notions fournies par Guillaume le Breton, par les Chroniques de Saint-Denis et par quelques actes authentiques, dit Dulaure, ce fut vers l'an 1038 que commencèrent les travaux de l'enceinte méridionale ; la partie septentrionale devait alors être entièrement achevée.

En face de la Tour qui fait le coin, à l'endroit même du pavillon oriental du collége Mazarin (bibliothèque Mazarine), s'élevait une haute tour, appelée tour de Nesle. Du temps de Philippe-Auguste, elle était une fortification et non une porte de ville; dans la suite, il y en eut une nommée porte de Nesle : c'était là que commençait, vers l'ouest, l'enceinte méridionale. De là le mur suivait la direction de la rue Mazarine, traversait l'emplacement de la rue Dauphine, suivait la ligne de la rue Contrescarpe et aboutissait à la rue Saint-André-des-Arts, où se trouvait la porte de Buci. De cette porte, l'enceinte, laissant en dehors le passage connu sous le nom de Cour du Commerce, se dirigeait parallèlement à sa ligne et aboutissait rue de l'Ecole-de-Médecine où s'élevait la porte des Cordeliers, puis elle traversait les rues de Touraine, de l'Observance, longeait la rue des Fossés-de-Monsieur-le-Prince, atteignait la place Saint-Michel, à une porte appelée porte Saint-Michel. A partir de cette porte, le mur servait de clôture au couvent des Jacobins, traversait la rue Saint-Jacques, à la hauteur de la rue Soufflot, franchissait la porte Saint-Jacques, se prolongeait le long de la rue des Fossés-Saint-Jacques, de l'Estrapade, et ayant enserré la maison, l'église et les jardins de Sainte-Geneviève, aboutissait à la porte Bordet, où se trouvait une porte de ce nom. La muraille de Philippe-Auguste longeait alors la rue des Fossés-Saint-Victor, traversait l'enclos du collége de Navarre (École polytechnique), s'étendait jusqu'à la rue Saint-Victor où était la porte Saint-Victor, pour s'étendre en droite ligne jusqu'au bord de la Seine, en longeant

e près la rue des Fossés-Saint-Bernard. A l'endroit où le mur aboutissait à la rive du fleuve, s'élevait une porte fortifiée appelée la Tourelle (à l'endroit où commence le pont du même nom). Cette porte, qui finissait l'enceinte méridionale, se trouvait directement en face de celle de Barbelle-sur-l'Eau. Entre ces deux points il y avait les deux bras de la Seine qui formaient l'île appelée aujourd'hui île Saint-Louis. Suivant un devis tiré d'un registre de Philippe-Auguste, l'enceinte méridionale de Paris avait douze cent soixante toises d'étendue (2455 mètres 74 centim.).

Telle était l'enceinte de Philippe-Auguste, dont on a retrouvé des restes dans plusieurs endroits, notamment dans la grande cour de l'Institut, dans les cours de quelques maisons de la rue des Fossés-Saint-Victor, sur la montagne Sainte-Geneviève, vers la rue Clovis, et dans quelques autres points de son parcours. Elle formait, avec le Louvre, comme citadelle, et les points fortifiés extérieurs, une défense redoutable qui mettait la capitale de Philippe-Auguste à l'abri d'une attaque subite, et permettait de résister pendant un certain temps à l'ennemi. Or, à cette époque, l'ennemi qu'on craignait, c'étaient les Normands, dont les rapides invasions (ils l'avaient bien prouvé) se faisaient par les fleuves, voies de communication faciles, que suivent naturellement les populations qui se déplacent, et qui les mettent au cœur d'un pays. C'est assurément cette considération qui fit élever les forteresses défendant Paris, dans la plaine, sur les rives de la Seine, et non sur les points élevés qui dominent la ville. C'est aussi par cette même raison que les bords du Rhin sont hérissés de forteresses bâties, soit au niveau de ses rives, soit sur les rochers qui les dominent. Il faut dire, après cela, que toutes les villes n'avaient pas les raisons majeures pour élever un château fort dans les parties basses des vallées; nous savons déjà qu'ordinairement, il était situé sur la partie de l'enceinte la plus haute et la plus dominante.

Un peu plus tard, le petit-fils de Philippe-Auguste, le roi Louis IX, faisait faire des travaux considérables au palais de la Cité, aujourd'hui Palais de justice. On sait que les rois des deux premières races habitèrent le palais des Thermes, et que ce fut seulement à l'époque des Capétiens, que le palais de la Cité fut habité, parce qu'il pouvait se mieux défendre contre les attaques des Normands. Quelle était alors l'importance de cette habitation royale, et quel était son système défensif? On l'ignore. Mais ce qui est certain, c'est qu'il fut reconstruit ou agrandi par le roi Robert (en 1003), qui en fit sa demeure. Au siècle suivant, saint Louis y effectua des embellissements considérables et y établit véritablement le siége du gouvernement. On attribue à Louis IX les salles basses qui portent son nom, la grande chambre du parlement, la grande salle dite des Pas perdus. C'était alors un amas de tourelles, de constructions massives, de petites cours, de

hautes murailles, au milieu desquelles la sainte Chapelle élevait sa flèche élégante. Après saint Louis, Philippe le Bel, dans les dernières années du XIII[e] siècle, fit entreprendre dans le grand Palais, comme on l'appelait, des travaux considérables qui ne furent terminés qu'en 1313. Le conducteur de l'œuvre était messire Enguerrand de Marigny, comte de Longueville et général des finances, qui fut aussi le constructeur de Montfaucon de sinistre mémoire[1]. Quand le palais fut terminé, il occupait toute la largeur de la Cité, et s'étendait jusqu'à la pointe occidentale de l'île. A l'extérieur, les bâtiments étaient flanqués de tours et de tourelles. Ils n'avaient pas, dit M. Lenoir, cet aspect formidable des châteaux forts élevés uniquement dans un but de défense, ainsi qu'on peut en juger par les tours qui subsistent encore aujourd'hui, et qui, au lieu d'être terminées par des plates-formes, sont couronnées de toits coniques très-aigus. Ces tours, qui baignaient à cette époque leur pied dans la Seine, avaient toutes un nom, suivant l'usage de ce temps-là : c'était la tour de Beauvais, celle de la Question, la tour du Trésor des joyaux, la tour Carrée, la tour Civile, etc.

4. — Parmi les enceintes urbaines du XIII[e] siècle qu'on peut observer et étudier, nous citerons celle de Carcassonne (Aude). Cette ville fut fortifiée par les Wisigoths, qui en avaient fait une de leurs places les plus importantes. Il est probable que ces murailles arrivèrent, jusqu'au XII[e] siècle, dans un état de dégradation tel, qu'on songea à fortifier de nouveau la ville. La nouvelle enceinte fut donc commencée vers 1130 ; le château dut être aussi bâti vers cette époque. La ville ainsi défendue eut, en 1209, à soutenir le choc du terrible Simon de Montfort, puis en 1240 celui de Simon Trencavel. Carcassonne appartenait alors au domaine royal ; elle était commandée par le sénéchal Guillaume des Ormes, qui a laissé une relation du siége entamé par Trencavel, et qu'il adressa à Blanche de Castille. Louis IX voulut rendre cette place inexpugnable ; il fit faire de grands ouvrages de défense autour de la cité, et la rendit le boulevard du domaine royal contre l'Aragon et les entreprises des seigneurs hérétiques des provinces méridionales.

Mais le saint roi ne put pas voir se terminer les travaux qu'il avait commencés ; ce fut son fils Philippe le Hardi qui les continua et les acheva. Carcassonne était alors une place forte du premier ordre, bien défendue par une double muraille et un château dont les approches extérieures avaient pour défense une tour énorme, appelée la Barbacane, et des rampes qui commandaient en même temps la rivière d'Aude et le pont qui la traversait. Selon les principes que

[1] On sait qu'Enguerrand de Marigny fut pendu lui-même à Montfaucon, par ordre de Louis le Hutin, à l'instigation d'un de ses courtisans.

ous avons vu mettre en pratique pour le Louvre, le château de arcassonne pouvait s'isoler et tenir longtemps après la prise de la ille. Rien ne montre mieux le système défensif adopté au moyen âge ue la vieille cité qui nous occupe, et qui est peut-être la ville de cette poque la plus curieuse et la mieux conservée de France. Notre cadre e nous permet malheureusement pas de nous étendre sur l'étude ntéressante des fortifications de Carcassonne; disons seulement u'elles nous prouveraient encore tout le soin avec lequel les construc-eurs militaires du temps se mettaient en garde contre les surprises; uelles combinaisons compliquées ils imaginaient pour arrêter, em-arrasser l'ennemi; avec quel soin ils prévoyaient toutes les phases le l'attaque ennemie; et comme un siége devenait alors une lutte orps à corps entre l'assiégé et l'assiégeant, tout était calculé pour em-êcher ce moment décisif. « C'est dans tous ces détails de la défense ied à pied, dit M. Viollet-le-Duc, qu'apparaît l'art de la fortification lu XIe au XVIe siècle. C'est en examinant avec soin, en étudiant scru-ouleusement jusqu'aux moindres traces des obstacles défensifs de ces poques, que l'on comprend ces récits d'attaques gigantesques, que ous sommes trop disposés à taxer d'exagération. Devant ces moyens le défense si bien prévus et combinés, on se figure sans peine ces ravaux énormes des assiégeants, ces beffrois mobiles, ces estacades, oulevards ou bastilles, que l'on opposait à un assiégé qui avait calculé outes les chances de l'attaque, qui prenait souvent l'offensive, et qui était disposé à ne céder un point que pour se retirer dans un autre plus fort. »

A côté de l'enceinte de la ville de Carcassonne, nous pouvons placer celle d'Aigues-Mortes (Gard), qui doit, comme on sait, à Saint-Louis, son importance et sa prospérité. Philippe le Hardi, poursuivit les idées de son père en faisant entourer la ville de remparts, parfaitement conservés encore aujourd'hui et qui méritent l'attention de tous ceux qui veulent étudier l'architecture militaire du moyen âge. L'enceinte fortifiée d'Aigues-Mortes présente dans son ensemble la forme d'un parallélogramme dont un des angles est coupé et défendu par la tour de Constance, élevée par Louis IX. Sa muraille, qui a plus de 10 mètres de hauteur, a partout conservé son couronnement crénelé percé d'étroites meurtrières. Au-dessous des créneaux, on voit encore les trous carrés par lesquels passaient les poutres qui soutenaient les hourds; ces hourds, ouvrages de bois destinés à battre le pied des murailles, furent employés jusqu'au XIVe siècle.

Sur divers points de l'enceinte et vers la base des créneaux, saillent des tourelles en encorbellement, qui ont pu être des latrines pour la garnison, ou des échauguettes, guérites de pierre propres à l'observation. Intérieurement, de larges escaliers, construits à découvert de distance en distance, conduisent sur un chemin de ronde

protégé par la ligne des créneaux et qui fait le tour de la place

On remarque encore, dans la partie inférieure de la muraille, de meurtrières ou archères, dont les ouvertures correspondent avec de arcades intérieures garnies de bancs de pierre pour asseoir les sol dats qui veillaient à la défense. Un fait qu'il ne faut pas oublier, c'es que l'appareil des murs d'Aigues-Mortes, comme du reste celui d'u certain nombre de constructions du midi de la France, est en pierre carrées taillées en bossage, inégales, bien ajustées, et portant encor des signes d'appareilleurs.

Cette enceinte est défendue par quinze tours s'élevant, soit au angles, soit le long des courtines ; un certain nombre sont demi-circulaires extérieurement, carrées à l'intérieur et s'élevant d'un tiers au-dessus du mur; d'autres sont carrées à l'extérieur et présentent peu d saillie. Les portes principales sont percées entre deux tours et surmontées d'une salle dans laquelle se faisaient manœuvrer les herses ; celles par lesquelles on entre des courtines dans les tours sont défendues par des mâchicoulis destinés à la défense des portes, et appelés par M. Mérimée, moucharabys, nom arabe que le savant auteur a donné à ces sortes de balcons qui paraissent empruntés à l'Orient, et desquels on pouvait lancer, à couvert, des projectiles sur les ennemis qui tentaient de pénétrer par les portes situées au-dessous (fig. 131 et fig. 127, C, C).



Fig. 131. — Diverses espèces de mâchicoulis.

5. — A la fin du XIIIe siècle, la fortification se perfectionne. Déjà les ingénieurs militaires avaient établi des salles basses dans les parties inférieures des tours, au lieu de les laisser pleines, et des meurtrières permettaient d'éloigner les assaillants qui s'approchaient des murailles pour les saper. Cette innovation plaçait la défense, non-seulement au sommet des ouvrages, mais encore à leur base, et, comme les étages inférieurs pouvaient s'isoler facilement en barricadant les dégagements

troits qui les faisaient communiquer avec les étages supérieurs, les ssaillants se trouvaient arrêtés, ou rencontraient des défenseurs qui vaient sur eux la supériorité d'une position forte et facile à défendre.)éjà aussi on avait augmenté le diamètre des tours d'enceinte en es fermant du côté de la ville, en les perçant de meurtrières nom-oreuses pouvant battre les courtines. Dans les dernières années du xIIIe siècle, on augmenta le flanc des tours en les faisant saillir par un ingle ou bec qui faisait corne en avant de sa convexité. Ce bec, en lonnant plus d'épaisseur à la maçonnerie, défendait mieux les cour-.ines et en empêchait l'approche par les pionniers chargés de les saper.

Nous avons déjà indiqué la tour Blanche d'Issoudun comme présentant cet appendice saillant : on le voit appliqué aux tours de l'enceinte de Carcassonne, au château de Loches, aux portes Saint-Jean et de Jouy à Provins, à celles de Villeneuve-le-Roi ; mais ce ne fut pas un principe admis dans toutes les fortifications urbaines. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que les ouvertures ont à cette époque la forme ogivale, ainsi qu'on peut le voir à Aigues-Mortes, à Carcassonne, à Moret, à Vendôme, à Villeneuve-le-Roi, à Provins, à Coucy, etc., etc.

6. — Au XIVe siècle apparaissent, aux portes des villes, comme à celles des châteaux forts, les *ponts-levis.* Jusqu'ici les portes étaient fermées par des vantaux plus ou moins doublés de fer, par des *herses*, et défendues par des mâchicoulis ; les fossés étaient franchis sur des ponts de bois qui s'enlevaient en cas de siége, et leur approche était défendue par des palissades ou des barbacanes. Mais, au XIVe siècle, le système des ponts-levis fut adopté partout. Ils se composaient, comme aujourd'hui encore, d'un tablier de charpente qui se relevait sur un axe au moyen de deux chaînes, de leviers et de contrepoids ; quand le tablier était relevé, il fermait tout naturellement la porte. Cependant le passage était souvent aussi clos par des portes à vantaux ou à bascules ; mais ce système de fermeture était surtout adapté aux poternes.

C'est aussi au XIVe siècle que les hourds de bois sont remplacés par des mâchicoulis de pierre qui soutenaient, au sommet des tours et des courtines, une galerie continue, de laquelle on pouvait battre la base des murailles, empêcher les escalades au moyen d'échelles. Il est évident que ce perfectionnement eut lieu, afin d'éviter les incendies fréquents qui détruisaient les hourds de bois ; les galeries ou bretèches de pierre, rendant les mêmes services que les hourds de charpente, résistaient mieux aux projectiles incendiaires. Le château de Pierrefonds, monument du XIVe siècle, possède de ces bretèches de pierre qui sont couvertes et ferment des défenses supérieures du premier ordre pour empêcher l'approche des murailles. La présence des mâchicoulis de pierre employés d'une manière suivie est un caractère de la fortification du XIVe siècle et même du XVe.

7. — Un des exemples les plus remarquables que nous ayons en France d'une enceinte du XIVe siècle, est celle d'Avignon (Vaucluse), dominée par le château fort, résidence des papes, et qui fut commencée par Benoît XII. La muraille, dont la conservation est admirable, fut construite par le pape Clément VI, en 1349. Quand ce pontife eut acquis en toute propriété la ville d'Avignon, cette *seconde Rome* devint, sous l'impulsion de Clément VI, une cité remarquable par ses monuments : le palais fut terminé, et décoré par Giotto, Giottino et Simon de Sienne, que le pape avait appelés d'Italie; les remparts, démantelés depuis plus d'un siècle, furent relevés, et l'on vit la papauté donner aux Avignonnais le spectacle magnifique, tant regretté des Romains, d'une cour fastueuse et amie des fêtes.

L'enceinte d'Avignon se compose d'une muraille flanquée de tours carrées à quelques exceptions près, peu élevées comme les courtines, et dans lesquelles on voit les escaliers conduisant sur les murs. Les tours ne sont pas fermées du côté de la ville, et de distance en distance elles sont plus élevées et plus grosses ; entre chacune de ces tours plus importantes, il y en a deux plus petites, moins saillantes, auxquelles on accédait par des escaliers extérieurs. Le sommet des tours, comme celui des courtines, est garni de mâchicoulis saillants de forme très-allongée et réunis par des arcatures ogivales et cintrées dans quelques endroits. Un crénelage avec meurtrières surmonte les mâchicoulis, qui du côté sud de la ville n'existent pas : la défense de ce côté se borne à un rang de créneaux.

Ainsi élevée, l'enceinte fortifiée d'Avignon ne constitue pas une défense du premier ordre ; mais le château des Papes en est une redoutable, bien assise sur une éminence, occupant une grande surface et pouvant bien défendre la ville et résister à un long siége. On y trouve d'épaisses et hautes tours carrées, couronnées de parapets et de mâchicoulis de pierre reposant sur des corbeaux très-saillants. Une particularité remarquable se montre dans les courtines : elles se composent d'une série d'arcatures en tiers-point, situées presque au sommet du mur et soutenant les mâchicoulis et les créneaux ; les pieds-droits des arcs ogives montent de fond, fortifient les courtines et donnent un grand aspect extérieur à la forteresse. « Dans les provinces du Midi et de l'Ouest, dit M. Viollet-le-Duc, ces sortes de mâchicoulis étaient fort en usage au XIVe siècle, et ils étaient préférables aux mâchicoulis des hourds de bois ou des parapets de pierre posant sur des corbeaux, en ce qu'ils étaient continus, non interrompus par les solives ou les consoles, et qu'ils permettaient ainsi de jeter sur l'assaillant, le long du mur, de longues et lourdes pièces de bois qui, tombant en travers, brisaient infailliblement les chats et pavois sous lesquels se tenaient les pionniers. »

Les remparts de Bâle, qui datent aussi du XIVe siècle, sont formés, omme ceux d'Avignon, d'un mur garni de tours carrés. L'emploi de tte forme pour les tours d'enceinte paraît avoir été assez commun ans l'est et le midi de la France, surtout dans les cités qui avaient eaucoup d'issues, et principalement toutes les fois qu'il fallait pro-ger un passage étroit.—C'est ainsi que beaucoup de portes de villes, isant partie intégrante des fortifications, présentent une grosse tour arrée, percée d'une grande arcature ogivale, dont l'entrée est défen-ue par un rang de mâchicoulis saillants, comme on le voit aux portes e ponts, à Cahors, à Aigues-Mortes, etc., etc.

8. — Ce fut aussi au XIVe siècle (1356), que par les ordres du révôt des marchands, Etienne Marcel, commencèrent les travaux 'agrandissement de l'enceinte septentrionale de Paris. La partie sud 'éprouva aucun changement, mais on fit de grandes réparations aux murailles, qui tombaient en ruines. Les portes munies de tours et l'autres ouvrages de fortification, dit Dulaure, et les fossés profon-lément creusés et remplis en partie par les eaux de la Seine, mirent le ce côté les Parisiens en sûreté.

Dans la partie septentrionale, l'enceinte reçut un accroissement onsidérable. De l'ancienne porte Barbelle, qui faisait partie de l'en-ceinte de Philippe-Auguste et qui était située à l'extrémité orientale lu quai des Ormes, partait une muraille flanquée de tours carrées; elle remontait le cours du fleuve jusqu'au point où le fossé actuel le l'arsenal y débouche. Là fut élevée une tour ronde très-haute, ap-pelée tour de Billy[1], à partir de laquelle le mur suivait le fossé de l'arsenal, jusqu'à la rue Saint-Antoine, où furent élevées la porte et la bastille Saint-Antoine, dont nous avons parlé précédemment. De cette porte l'enceinte laissait le boulevard actuel en dehors, suivait à peu près la direction de la rue Jean-de-Beauvais jusqu'à la rue du Temple où fut construiteune porte fortifiée, appelée bastille du Temple, lon-geait la rue Meslay jusqu'à la porte Saint-Martin, puis suivait la rue Sainte-Appoline jusqu'à la rue Saint-Denis et à la porte fortifiée nom-mée bastille Saint-Denis. De là elle continuait en longeant la rue Bourbon-Villeneuve, la rue Neuve-Sainte-Eustache, traversait la rue Montmartre, où s'élevait la porte du même nom, suivait la rue des Fossés-Montmartre, traversait la place des Victoires, coupait l'em-placement de la Banque de France, celui des rues des Bons-Enfants et de Valois, et pénétrait dans le Palais-Royal, vers le milieu de sa lon-gueur. La ligne du mur continuait en traversant la rue Richelieu, et suivait sa direction jusqu'à la rue Saint-Honoré, où se trouvait la

[1] C'est cette tour qui fut détruite par la foudre en 1538. La poudre et le salpêtre qu'elle contenait firent une explosion tellement terrible, qu'elle se fit entendre jusqu'à Corbeil.

porte Saint-Honoré ; de là il se prolongeait jusqu'à la Seine et se te minait par la tour du Bois.

Cette nouvelle enceinte engloba un certain nombre de bourgs, d couvents, d'églises et le château du Louvre. Froissart parle av admiration des travaux de cette muraille et du service important qu Marcel rendit à la ville de Paris en les faisant exécuter.

Neuf années après la fin des travaux de cette enceinte, en 1369 Charles V ordonna au prévôt de Paris, Hugues Aubriot, de fair rehausser la muraille, de la garnir de tours plus élevées et plus fortes, e de creuser les fossés du midi ; nous savons déjà que c'est à ce mêm temps que la Bastille fut réédifiée sur un plan plus vaste.

Ce que Charles V fit pour Paris, sa capitale, il le fit aussi pour un foule de villes et de châteaux reconquis sur les Anglais. L'art de l fortification se ressentit de cet élan nouveau, et le système des tour carrées ou rectangulaires, hautes, et garnies de mâchicoulis et d'échau guettes aux quatre faces, paraît avoir été employé partout à cett époque d'ordre et de calme qui signala le règne de Charles V.

9. — Quand le XVe siècle commença, l'artillerie à feu avait déj montré sa force, et la féodalité avait bien vu, malgré tout, que ses rem parts et ses tours crénelées ne pouvaient résister plus longtemps à cette formidable puissance, et qu'une révolution allait s'introduir dans l'art de la guerre et de la fortification. La chevalerie comprit qu « l'énergie individuelle, la force matérielle, la bravoure emportée, devaient le céder bientôt au calcul, à la prévoyance et à l'intelligenc d'un capitaine secondé par des troupes habituées à l'obéissance. » Ce fut, en effet, un immense pas de fait dans l'art militaire que l'organisation de l'armée et de l'artillerie, quand, au lieu de soudoyer des étrangers, la France montra, non plus sa brillante chevalerie, mais une armée disciplinée et aguerrie. Mais on était encore loin d'une organisation militaire bien assise, au commencement du XVe siècle, et les Anglais nous avaient surpassés. Cependant c'est à cette époque que les villes, ne voulant plus compter sur la gendarmerie féodale, organisent des milices régulières, sous le nom d'archers, d'arbalétriers, qui deviennent, surtout dans le Nord, des corporations extrêmement importantes. Au milieu du siècle, les deux frères Bureau, hommes remarquables, sortis du peuple, perfectionnent l'artillerie, modifient la conduite des siéges en employant judicieusement la force nouvelle, devant laquelle rien ne résiste ; c'est alors que peu à peu disparaissent les défenses supérieures des tours et des murailles, les hourds de bois et les créneaux, facilement battus par le canon ; alors aussi les tours perdent les charpentes aiguës et sont terminées en plates-formes pour placer facilement des bouches à feu ; les courtines sont aussi garnies intérieurement d'un chemin de ronde plus large capable de recevoir aussi du canon. Mais comme le tir du haut des tours, de même

ıe celui du haut des courtines, était un tir plongeant qui ne frappait ıe sur un point, sans produire un grand effet, les constructeurs ilitaires ouvrirent, dans les parties basses des courtines et des urs, des embrasures permettant les tirs rasants, beaucoup plus meur- iers que les précédents. On reconnut bientôt des inconvénients à ce stème d'expédients, et l'on fut amené à modifier peu à peu la con- ruction en elle-même. Et d'abord les ingénieurs comprirent qu'il llait donner moins de hauteur aux tours, et par suite aux courtines; ue leur diamètre devait s'augmenter, et qu'elles devaient faire de randes saillies extérieurement. Ces premières conditions remplies, devenait nécessaire de faciliter l'approche de la base de ces tours t des murs du côté de la ville, et de les percer d'embrasures permet- ınt d'y placer des bouches à feu, afin d'enfiler les fossés et de battre sommet de leurs talus. Pendant de longues années, on continua à ıodifier ainsi les anciennes défenses, sans pour cela changer le sys- ème; on tâtonna ainsi jusqu'au XVIIe siècle, tout en reconnaissant ar expérience, que l'emploi des bouches à feu demandait un chan- ement radical dans les principes de la fortification. Mais l'empire des ieilles traditions, des vieilles habitudes féodales, ne devait pas si vite 'éteindre: pendant la fin du XVe et le XVIe siècle, les enceintes urbaines ont toujours garnies de tours dominant les courtines; les mâchicoulis qui les surmontent existent encore, malgré les batteries basses. Dans beaucoup de cas, les incertitudes paraissent être levées en conservant es vieilles murailles et en élevant en deçà des ouvrages avancés pro- ores au service de l'artillerie; on cherchait ainsi à allier les deux sys- èmes : dans les anciennes fortifications on plaçait des archers, des ırquebusiers, et sur les nouvelles on mettait des pièces de canon. Les ngénieurs ne pouvaient pas concevoir qu'une défense pût exister sans des tours flanquant des courtines destinées à commander la campagne: ils conservèrent donc les tours en les diminuant d'élévation et en bâtissant des ouvrages au ras de leurs bases; ouvrages dans lesquels on commence à voir paraître les bastions, les boulevards, les bastides, destinés surtout à la défense des portes, des poternes, faisant des angles saillants qui pouvaient battre les fossés et tenir lieu des tours. Ces ouvrages étaient de terre soutenue par des pièces de bois, et devinrent peu à peu la partie la plus importante de la fortification. On reconnut, en effet, que les murs étaient promptement ébranlés et abattus par le canon; on chercha à amortir le choc des boulets en établissant, en dehors et en dedans des murailles, des remparts de bois et de terre qui prévenaient les effets du canon et arrêtaient l'assié- geant qui était parvenu à pratiquer une brèche.

Il n'entre pas dans notre but de suivre les progrès de l'art militaire, à l'époque où l'artillerie vint changer complétement le caractère de la fortification du moyen âge. Au XVIe siècle, les ingénieurs ont compris

que les anciennes constructions sont plus nuisibles qu'utiles à la défense des places, et, quoique les traditions aient conservé une certaine influence, quoique les villes renoncent difficilement à leurs murailles désormais exposées à une rapide destruction, l'art de la fortification fait des progrès rapides. Pendant le cours de ce siècle, les règles commencent à s'établir, les formules se posent, et s'il ne leur manque qu'une méthode générale, on peut être sûr que l'unité monarchique ralliera les divers systèmes qui divisaient les ingénieurs : c'est alors qu'apparaissent les Errard de Bar-le-Duc, les Antoine Deville, les Pagan, et plus tard les Vauban et les Cohorn, c'est-à-dire les maîtres de l'art de la fortification.

TROISIÈME PARTIE

LIVRE PREMIER

FRANCE MONARCHIQUE

Coup d'œil sur la Renaissance italienne.

1. — Le XVIe siècle, qui vit commencer la véritable Renaissance des arts en France, fut précédé d'une époque de transition, dans laquelle grandit ce remarquable mouvement intellectuel qui avait déjà signalé l'Italieà l'attention du monde. Avant d'examiner l'origine et les développements du grand changement qui eut lieu dans l'architecture en France, il convient donc de jeter un coup d'œil rapide sur cette transformation qui, sous le nom de Renaissance, releva l'Italie du long sommeil où elle avait été plongée pendant une longue suite de siècles.

Et d'abord, disons que les traditions romaines ne furent jamais abandonnées en Italie : son sol était trop couvert des ruines antiques pour qu'elle ne subît pas constamment l'influence de l'architecture romaine dont elle était l'héritière directe. Aussi les différents styles qui, en France, prévalurent pendant le moyen âge, ne purent-ils jamais s'acclimater d'une manière permanente dans la Péninsule. Il y eut cependant des exceptions, et cela se comprend : l'art ogival eut tant d'influence en Occident, il fut tellement dans l'esprit des peuples de cette époque, qu'il était impossible qu'il ne pénétrât pas en Italie et qu'il ne cherchât pas à frapper vivement les populations des diverses parties de ce pays. L'art ogival ne fut pas, au reste, le seul art qui essaya de s'implanter sur le sol italien ; nous savons déjà que l'architecture byzantine se montra dès les premiers temps du moyen âge dans les villes du Nord voisines de l'Adriatique.

« Les Vénitiens, d'un côté, dit M. Vitet, et les Pisans, de l'autre, furent les premiers à lui donner asile, et de là l'église Saint-Marc, de

là cette grandiose et splendide cathédrale de Pise. Bientôt les con munes d'Ancône, de Modène, de Lucques, de Ferrare, de Véron de Bergame, de Parme, de Milan, toutes les grandes villes de la hau Italie, en un mot, suivirent l'exemple des Vénitiens et des Pisan Bientôt le sol italien fut couvert de monuments orientaux. D'abor simple et sévère dans sa magnificence, puis élégant et léger, et à l fin plus orné, plus fleuri chaque jour, ce style nouveau régna san rival pendant deux siècles, jusqu'à ce que l'Europe, par une de ce circonstances qui font de l'histoire de l'art un si beau drame, se pr d'enthousiasme, au XIIIe siècle, pour une autre architecture tout nouvelle que la seule Italie reçut avec froideur, cette architecture ogives, qui créa la cathédrale de Reims, le dôme de Cologne, et l flèche de Fribourg en Brisgaw. »

Cette influence étrangère ne se fit pas sentir dans la partie pénin-sulaire de l'Italie ; Rome continua d'élever des monuments religieu sur le plan et dans le style des premières basiliques ; le sud ne connu pas d'autre influence que celle des traditions romaines, en exceptan toutefois la Sicile, où la domination normande modifia quelque pe l'art antique. Les églises ogivales furent donc des exceptions très-rares, et celles qui furent élevées dans ce style architectural, ne datent que du XIVe siècle ou de la fin du XIIIe. Partout régna le plein cintre, partout la tradition antique, et, quand commencèrent à se montrer les premières lueurs de la Renaissance, l'Italie n'avait qu'à jeter les yeux sur son sol jonché des débris de la splendeur romaine ; aucun lien puissant ne l'attachait à des traditions étrangères, elle devait marcher d'un pas ferme et sûr dans la voie que lui traçait son génie régénéré.

2. — On ne peut nier que cette glorieuse époque de la Renaissance ne soit due aux efforts des Italiens des XIVe et XVe siècles. Quelles que soient les causes génératrices des remarquables changements qui signalèrent cette grande époque en Italie, il faut reconnaître que l'adoucissement des mœurs, l'élévation des sentiments, la réhabilitation de la femme amenée par la chevalerie, et, au milieu d'autres causes, la culture des lettres, furent les voies principales dans lesquelles marchèrent les peuples italiens pour arriver à la régénération. Les véritables auteurs de cette rénovation furent Homère et Sophocle, Socrate et Platon, Aristote et Cicéron, Virgile et Tacite, et tant d'autres hommes illustres de l'antiquité. La part qu'eurent les Italiens dans la découverte et l'étude de ces auteurs anciens est immense ; ce retour vers les Grecs et les Latins fut certainement un des plus grands bienfaits qu'on ait répandus sur l'humanité. L'Italie y ajouta son propre génie et produisit le Dante[1] Alighieri, qui surgit entre les deux

[1] Né à Florence en 1265, et mort à Ravenne en 1321.

randes époques du moyen âge et des temps modernes, et devint le remier apôtre de la Renaissance.

La grande figure du Dante domine toute la fin du XIII[e] siècle et le ommencement du XIV[e]. Ce fut l'homme le plus savant de son siècle ; e fut lui qui forma pour ainsi dire la langue italienne, qui réveilla ous les sentiments généreux, qui ouvrit dans tous les cœurs ces ources d'une sensibilité exquise qui font aimer l'homme en l'intéressant à son sort. Le Dante a peut-être plus fait pour la civilisation moderne avec trois ou quatre cents vers, dit un historien italien, que ent volumes de théologie ou de philosophie.

3. — Une fois le mouvement donné, l'Italie se précipita dans les oies ouvertes par l'auteur de la *Divine Comédie.* Au milieu des grands sprits qui marchèrent sur les traces du Dante, domine le nom de Pétrarque[1], qui, avec le cœur le plus bienveillant que la Providence ait jamais formé, acheva l'œuvre du maître, soit par des vers immortels, soit pour avoir écouté les oracles de la sagesse ancienne, soit enfin pour en avoir découvert de nouveaux. L'influence que Pétrarque exerça sur ses contemporains fut immense ; son culte désintéressé du beau trouva de nombreux imitateurs, et de l'avis de tous les historiens, la renaissance des études antiques a été préparée par les travaux de l'amant de Laure.

Boccace[2] doit être associé aux deux grands génies dont nous venons de parler : c'est à lui que l'Italie dut la découverte des manuscrits grecs[3]; ce fut lui qui attira l'attention de son siècle sur la langue et la littérature de la Grèce ; il contribua ainsi à déchirer le voile d'ignorance qui couvrait les productions de cette nation, institutrice du genre humain.

C'est donc à ce triumvirat toscan, Dante, Pétrarque et Boccace, que nous devons, au XIV[e] siècle, les premières lumières du grand mouvement de la Renaissance ; ils avaient préparé cette mémorable révolution qui anéantit le moyen âge et enfanta la civilisation moderne.

Au XV[e] siècle, l'IMPRIMERIE vient compléter la révolution (1440). La pensée humaine a trouvé un moyen plus durable et plus résistant, plus simple et plus facile que l'architecture. Aux lettres de pierre d'Orphée, comme l'a dit un grand poëte, vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg. Mais, comme si ce siècle avait été marqué par la Providence pour faire coïncider les grands événements qui devaient simultanément concourir à la régénération de la société moderne, on vit, en 1453, la chute de l'empire d'Orient et la prise de Constanti-

[1] Né à Arezzo en 1304, mort à Arqua, près de Padoue, en 1374.
[2] Né en 1313, mort en 1375.
[3] Botta, *Histoire des peuples d'Italie.*

nople par les Turcs; la découverte du nouveau monde par Christophe Colomb en 1492.

Ces faits importants et principaux, joints à la découverte des chefs-d'œuvre de l'art antique, à l'influence de la femme, à celle des mœurs chevaleresques, font de ce XVe siècle une époque vraiment remarquable, dont toute la lumière devait éclater au XVIe siècle. Mais revenons sur nos pas, et examinons ce que devenait l'architecture au milieu de ce grand mouvement rénovateur.

C'est la patrie du Dante qui devait recueillir les premiers fruits des idées régénératrices des grands émancipateurs; c'est Florence qui devait voir se développer dans son sein les nouveaux principes dans la philosophie, les lettres et les arts.

4. — Pendant que Dante, Pétrarque et Boccace, devançant leur époque, se faisaient les champions du nouvel ordre de choses, un autre génie s'élevait aussi dans la Toscane, pour renouveler l'architecture, comme les lettres avaient été renouvelées par les grands hommes que nous venons de nommer: c'est Arnolfo di Lapo. En 1298, il fut choisi par ses concitoyens pour élever la cathédrale de Florence, Sainte-Marie des Fleurs, et il se montra digne de cette faveur en dotant sa patrie d'un édifice à part, d'autant plus remarquable que, « commencé à cette époque où l'Italie se trouvait encore sous l'influence transitoire de l'art occidental, il conserve un témoignage incontestable de cette influence : la forme ogivale, en effet, y règne encore à côté du plein-cintre qui déjà tente de la détrôner et de la proscrire ; et cette circonstance semble permettre en outre de conclure que les premiers artistes de la Renaissance n'étaient pas guidés par un sentiment servile d'imitation, et que dans leurs essais de rénovation ils se préoccupaient avant tout de l'unité de l'ensemble, à laquelle, à l'exemple des anciens, ils s'efforçaient de ramener leurs nouvelles conceptions. »

La cathédrale de Florence, conçue sur un plan en croix latine, rappelle dans sa nef la noble simplicité des basiliques antiques, et, dans les bras de la croix, que trois coupoles secondaires recouvrent, on retrouve le style oriental. Arnolfo di Lapo ne put terminer la grande œuvre qu'il avait entreprise; il eut pour successeurs Giotto, qui éleva sur le côté de l'église ce fameux campanile incrusté de marbres précieux travaillés et sculptés, orgueil du peuple florentin; puis Taddeo Gaddi, Orcagna, Laurent Filippi, qui tous suivirent avec respect les plans du maître.

5. — Arnolfo peut donc être considéré comme le premier architecte de la Renaissance italienne; il avait ouvert la voie où allait s'engager l'architecture, voie qui devait être agrandie par le génie de Brunelleschi [1].

[1] Né à Florence en 1377, mort en 1446.

C'est à cet illustre enfant de Florence, en effet, que l'Italie dut l'achèvement de l'œuvre d'Arnolfo di Lapo ; c'est aussi à Brunelleschi qu'il faut dater le retour complet aux traditions architecturales laissées par l'antiquité.

Le premier, il alla à Rome pour rechercher ces secourables traditions qu'il entendait si souvent invoquer dans un autre ordre d'idées. Quand il se trouva en face de cette antiquité romaine qu'il n'avait fait qu'entrevoir, il comprit tout ce que renfermaient d'imposant et d'instructif les édifices qu'il avait sous les yeux : il conçut alors la pensée, non pas de modifier seulement, mais de renouveler complétement l'architecture. Il explora alors tous les monuments de l'ancienne Rome, plus nombreux et moins dégradés de son temps qu'ils ne le sont aujourd'hui, et en sa double qualité de savant et d'artiste, dit un de ses biographes, rien n'échappa à ses investigations : ni les pensées diverses, ni les divers modes employés pour leur manifestation, ni la forme, ni le système de la construction. Le pur amour de l'art n'était pas, au reste, le seul mobile qui le guidât dans ses longues études, il avait conçu l'espoir d'en faire une belle et prochaine application. Nous l'avons dit, l'œuvre d'Arnolfo di Lapo restait inachevée ; il fallait réunir dignement les quatre branches de la croix : une coupole seule pouvait compléter Sainte-Marie des Fleurs.

Vers 1407, on convoqua les architectes et les ingénieurs pour nommer celui qui devait achever la cathédrale de Florence, et après bien des hésitations, des méfiances injustes envers sa personne et ses idées surtout, on confia l'entreprise à Brunelleschi et à Ghiberti, puis à Brunelleschi seul. Ce fut alors que, maître absolu, il commença les travaux de la coupole, dans la construction de laquelle il avait mis ses plus chères espérances.

Soit que la disposition de la base ne permît pas au savant architecte de donner à sa coupole la forme sphérique ; soit qu'il préférât la forme polygonale comme la plus propre à faire briller son talent de constructeur; soit, ce qui est plus probable, que le style de l'édifice, commencé un siècle avant lui, voulût qu'il agisse ainsi, il éleva une voûte octogonale sur un tambour à huit pans [1]. Quoiqu'il se fût mis en opposition avec l'architecture ogivale, il comprit que les voûtes en ogive étaient une de ces conquêtes de l'esprit humain dont l'utilité et le légitime emploi ne lui paraissaient pas contestables; aussi les appliqua-t-il à sa coupole : il prouva par là l'étendue de sa science. Par le caractère simple et majestueux de son œuvre, qui n'est ni un monument dorique, ni un monument ionique, ni un monument

[1] Le dôme de Florence a environ 44 mètres de diamètre et 110 mètres de hauteur, du sommet de la croix qui surmonte la lanterne au-dessus du sol de l'église.

corinthien, il prouva victorieusement que les secrets de l'antiquité lui étaient connus, et qu'il méritait l'honneur d'être proclamé le régénérateur de l'architecture antique. Le dôme de Sainte-Marie des Fleurs, œuvre capitale de Brunelleschi, architecte et sculpteur, ingénieur civil et militaire, est aussi l'œuvre capitale de la renaissance architecturale en Italie, et la plus haute expression d'une des époques les plus importantes de l'art.

6. —L'élan donné à l'étude des monuments antiques par Brunelleschi fut immense. Rome devint un centre d'attraction pour tous ceux qui se sentaient la vocation artistique; les architectes particulièrement allèrent y étudier, y chercher les principes qui, au beau temps de Rome, avaient servi de guides aux artistes de l'antiquité. On vit alors, en Italie, un spectacle que la France avait vu au moment de sa rénovation communale : toutes les villes italiennes élevèrent des monuments nombreux qui font encore aujourd'hui leur ornement, et dans lesquels l'antiquité romaine fut imitée et reproduite souvent servilement, quoique les architectes aient cherché à donner à leurs édifices un caractère conforme à sa destination, en y appropriant les principales formes et les détails de l'art antique.

On peut dire qu'avant la fin du XVe siècle, l'architecture néo-classique avait atteint son apogée en Italie : Orcagna, Léon-Baptiste Alberti, Bramante, Balthazar Peruzzi, les deux San-Gallo, et tant d'autres, élevèrent des monuments qui, certes, peuvent soutenir le parallèle avec ceux que bâtirent plus tard Palladio, Scamozzi et Vignole. Ce siècle, en un mot, prépara ce lumineux XVIe siècle qui commença avec Jules II et Léon X; il le prépara par cet enthousiasme pour l'étude de l'architecture romaine, par des travaux exécutés sous cette influence, par les moyens que donna l'imprimerie de publier le précieux *Traité de Vitruve*, imprimé deux fois au XVe siècle, le *Traité d'architecture* de Léon-Baptiste Alberti, et d'autres ouvrages qui propagèrent le goût de l'art gréco-romain dans toutes les classes de la société. Mais au milieu de tous les écrits que multiplia l'imprimerie, aucun n'éleva la voix pour défendre l'art ogival, ou pour parler seulement des admirables productions des XIIIe et XIVe siècles, ou pour protester contre le torrent de la Renaissance qui entraînait le moyen âge tout entier.

7. —Le XVIe siècle vit commencer la grande basilique de Saint-Pierre de Rome, dont Bramante donna, d'après les ordres du pape Jules II, les plans et dessins. La première pierre de ce grand édifice fut posée en 1513; les travaux marchèrent avec une telle promptitude ; qu'avant la mort de Jules II et de Bramante, c'est-à-dire en moins de deux ans, la basilique était élevée jusqu'à la corniche. Nous n'avons pas ici à signaler les modifications que les successeurs de Bramante, depuis Raphaël et San-Gallo jusqu'à Michel-Ange, firent subir à ses projets;

u'il nous suffise de dire qu'il fut un des artistes de cette époque ;conde qui apprécia le mieux la belle simplicité antique et donna à ses roductions la grâce, la noblesse et l'harmonie.

A Jules II succéda le pape Léon X[1], dont le nom est entouré de a gloire de la Renaissance. Il voit réunis autour de lui les génies les lus éminents, auxquels il accorde sa protection savante, passionnée, ffectueuse, et qui firent de son règne le point culminant de cette blouissante époque. Les plus grands artistes, architectes, peintres, culpteurs, d'admirables poëtes, de profonds publicistes, des savants lu premier ordre, se pressaient en foule autour de ce Médicis qui lonna son nom à son siècle, en se faisant le protecteur accompli des umières et le puissant propagateur de tout ce qui peut contribuer à civiliser et à embellir les sociétés.

Nous n'avons pas besoin de dire ici la longue nomenclature de tous les hommes qui, depuis Arnolfo di Lapo et Giotto, illuminèrent d'un éclat incomparable le XVIe siècle ; nommons seulement ses trois grands maîtres Vinci, Michel-Ange, Raphaël : Vinci « le centralisateur des arts, le prophète des sciences, l'homme complet, équilibré, tout-puissant en toute chose »; Michel-Ange, « un cœur, un vrai héros, la conscience de l'Italie, qui n'a rêvé que le triomphe d'un art nouveau, l'achèvement de la grande victoire de son maître Brunelleschi, devant l'œuvre duquel il a fait placer son tombeau, afin, disait-il, de la contempler pendant toute l'éternité. » Raphaël enfin, le divin Raphaël, dont le nom rappelle à l'esprit tout ce qu'il y a de plus élevé dans la peinture, qui est toute une école, et qui absorbe en lui toute une légion d'artistes du premier ordre.

L'histoire ne présente peut-être pas de plus intéressant spectacle que ce grand changement soudain qui sépara violemment le moyen âge des temps modernes. Au point de vue purement architectural, cette révolution subite eut pour effet, non-seulement de ramener l'architecture aux traditions antiques, mais de lui enlever la tutelle des autres arts. Désormais, en effet, l'art principal n'est plus l'architecture; la peinture, la sculpture, n'ont plus seulement une valeur de position et d'harmonie; elles deviennent des *arts majeurs*, libres, que Léonard, Michel-Ange et Raphaël élèvent à la hauteur de leur puissant génie.

8. — Mais disons-le, à part les puissantes individualités de Brunelleschi, de Bramante, de Michel-Ange, il est impossible de ne pas reconnaître que les formes et les détails de l'art antique furent le plus souvent imités servilement, et que les artistes qui suivirent ces grands initiateurs reproduisirent presque toujours les modèles anciens « plutôt parce qu'on les admettait comme le résultat des préceptes de

[1] Élevé à la tiare en 1513.

l'antiquité que parce qu'ils en étaient véritablement le résultat.

Cette brillante renaissance du XVI[e] siècle eut, comme l'ar ogival, son époque brillante et son déclin, qui la suivit de près Malgré les chefs-d'œuvre des grands artistes dont s'enorgueillit c siècle fécond, l'architecture, réduite à l'imitation traditionnelle de seuls monuments de la Rome antique, et n'étant pas maintenue dan la juste appréciation de ces ouvrages de l'art gréco-romain, donn naissance, au siècle suivant, aux productions les plus extravagantes comme celles de Bernin, de Borromini et de leurs trop nombreu imitateurs; cette école inonda l'Italie de ses œuvres déplorables e déborda jusque dans les pays les plus éloignés.

Il faut dire, à l'honneur de notre pays, que les artistes ne se laissèrent jamais aller à la frénésie borrominienne, qui d'ailleurs fut de courte durée. Nos grands architectes du XVI[e] siècle, Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant et d'autres aussi célèbres, eurent une influence heureuse sur l'architecture française, qui ne tomba jamais dans les égarements de l'architecture italienne du XVII[e] siècle.

Si maintenant, après avoir jeté ce rapide coup d'œil sur la Renaissance italienne, nous nous rappelons l'état de la France aux XIV[e] et XV[e] siècles, et particulièrement celui auquel l'art ogival était parvenu; quand on se rappelle les progrès faits par les architectes dans la science de la construction, et l'habileté matérielle des ouvriers; si enfin on se souvient de la sécurité donnée par Louis XI, de la prospérité de Louis XII, et de la vitalité qui se manifestait dans la population française, on comprendra quelle lumière, quel rayon de soleil, vint éclairer subitement « ce monde pâle », tout préparé à recevoir avec avidité les premières lueurs de la philosophie, quand la France « ouvrit les monts, révéla l'Italie. Découverte d'un effet immense. La sublime officine des arts et des sciences, tenue longtemps comme en réserve, se manifeste tout à coup, doublement rayonnante d'Italie et d'antiquité [1]. »

LIVRE II

FRANCE MONARCHIQUE

Commencement de la Renaissance française. — Période de transition sous Louis XII.

1. — Au moment où l'Italie allait atteindre à l'apogée de sa régénération, Charles VIII, encore adolescent, montait sur le trône de France et

[1] Michelet, *Renaissance.*

oyait l'œuvre de son père Louis XI continuée par Anne de Beaujeu. L'unité française commençait à se former; la nouvelle génération, jeune et ardente comme son jeune roi, remplie d'idées guerrières, ne demandant que des conquêtes, trouva dans Charles VIII, « jeune homme faible et malsain de complexion, petit de taille, laid de visage », un chef qui, avec une témérité d'enfant, devait la conduire à la « découverte de l'Italie », selon l'heureuse expression de M. Michelet. L'Italie! tel était le rêve de ce roi débile, poursuivi par le désir de voir « choses nouvelles et de faire qu'il fût parlé de lui ». L'histoire nous le montre, en effet, impatient de faire valoir les droits qu'il a hérités de la maison d'Anjou sur le royaume de Naples, sacrifier trois des plus fortes barrières de la France, le Roussillon, l'Artois et la Franche-Comté, pour conquérir Naples et réaliser un autre rêve, celui de s'asseoir sur le trône des empereurs d'Orient.

Cette expédition d'Italie, folle et sans profit pour la France, commença cependant ces grandes guerres extérieures qui ouvrirent l'âge moderne. Il faut lire dans nos historiens cette descente des troupes françaises dans ce pays, qui eut tant d'influence sur elles et à laquelle elles ne purent résister. « Le contraste était si fort avec la barbarie du Nord, dit M. Michelet, que les conquérants étaient éblouis, presque intimidés, de la nouveauté des objets. Devant ces tableaux, ces églises de marbre, ces vignes délicieuses peuplées de statues, ces belles filles couronnées de fleurs qui venaient, les palmes en main, leur apporter les clefs des villes, ils restaient muets de stupeur. »

On sait quel fut le résultat de cette expédition de Charles VIII dont l'armée parcourut la Péninsule jusqu'au détroit de Messine : au point de vue matériel, rien qu'une course royale sans profit pour la France; mais, au point de vue moral et social, un pas immense et décisif devait lui faire franchir plusieurs siècles pour arriver à suivre ce mouvement rapide qui mettait l'Italie à la tête de l'Europe. Ce fut là le véritable bienfait que retira la France de cet esprit chevaleresque qui lui fit franchir les Alpes et la « jeta dans un monde de beauté, tout au moins de lumière, où rien n'était médiocre. Elle retrouva à ce contact quelque chose de sa nature originaire; elle reprit la faculté du grand. »

Aussi, quand l'armée française repassa les Alpes, elle rapporta de Florence, de Rome, de Naples, de toute l'Italie, comme un éblouissement : les cités, les manoirs gothiques, parurent froids, tristes, sans lumière, sans richesses et sans art; les idées semblèrent glacées, caduques, à cette brillante et folle jeunesse réchauffée « à la colonne de feu » qui illuminait la patrie du Dante et de Machiavel. Une seule idée domina le roi et les jeunes seigneurs qui l'avaient suivi : c'était, à la place de cette médiocrité sans grandeur qui régnait en France, de faire naître ce goût du luxe et des arts, cette existence pleine de

bien-être, cet amour de l'idéal et de la raison qui les avaient si fortement frappés lors de leur séjour en Italie. Ce qu'ils voulaient par-dessus tout, c'était se croire encore dans ce monde nouveau, vivant si près d'eux, dont ils avaient rapporté une impression si vraie et si révélatrice.

2.—Ce fut par l'architecture que commença en France les premiers essais de l'art italien : Charles VIII voulut demeurer dans un palais qui lui rappelât ceux qu'il avait habités en Italie. Cette idée lui était venue avant son retour, puisque Commines nous apprend que le roi ayant choisi le château d'Amboise (Indre-et-Loire) pour réaliser ses projets, y faisait travailler par plusieurs « ouvriers excellents, comme tailleurs (sculpteurs) et peintres, qu'il avait amenés de Naples ».

Amboise était le lieu de naissance du roi de France, qui affectionnait particulièrement ce vieux manoir féodal où s'était passée sa triste jeunesse ; il se proposait d'y réunir tous les objets artistiques qu'il avait rapportés d'Italie, et, dans les premiers mois de l'année 1498, il avait fait commencer de grands travaux par les « ouvriers excellents », comme dit Commines, qui l'avaient suivi en France. C'est la première fois que nous voyons l'introduction des artistes italiens dans notre pays; l'histoire ne nous a malheureusement conservé que le nom d'un seul de ces artistes : c'était un statuaire de Modène, nommé Paganini ; ce fut lui qui fit le tombeau de Charles VIII.

La colonie italienne installée à Amboise nous a laissé la charmante chapelle de ce château, et les deux énormes tours adossées au rocher qui domine le cours de la Loire, et contenant chacune, au lieu d'escalier, une rampe en hélice qui permet à la cavalerie et aux voitures de monter jusque sur leur plate-forme, par conséquent d'atteindre le sommet du plateau sur lequel s'élève le château.

3. — Les travaux marchaient rapidement quand le roi vint à mourir. Cet événement ne pouvait pas arrêter le mouvement imprimé à la France par le contact de l'Italie; elle était trop lancée déjà pour s'arrêter. Louis XII, le successeur de Charles VIII, le comprit, et ce fut encore de l'autre côté des Alpes qu'il alla chercher un accroissement de grandeur et de puissance; il « n'avait d'yeux que pour l'Italie », aussi fit-il de grands préparatifs pour aller soutenir ses prétentions sur le Milanais. Le succès couronna ses efforts, et Louis XII fit son entrée à Milan à la fin de l'année 1499. Il avait avec lui, pour conseil et pour ami, le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, qui eut une grande influence sur la renaissance architecturale en France, comme nous le verrons bientôt. L'effet produit sur les Français de Charles VIII par la civilisation italienne fut renouvelé; le roi Louis et son ministre furent saisis d'admiration, et prodiguèrent aux artistes et aux savants des marques de la plus haute faveur. Aussi, quand ils revinrent en France, plusieurs Italiens les



CHATEAU D'AMBOISE.

suivirent, entre autres Claude de Seyssel, qui devait écrire le panégyrique du roi; l'historien Paolo Emili, qui fut chargé de rédiger en latin classique les annales de la France, et le grand architecte Fra Giocondo, dont l'influence sur les arts fut considérable.

La France était mieux préparée que jamais à recevoir les idées d'outre-monts : le peuple commençait à apparaître, et à aucune époque le pays n'avait joui d'une plus grande prospérité. Une forte part en revient à Georges d'Amboise, qui avait acquis la confiance populaire; il mourut en mai 1510. C'est assurément la plus grande figure de ce premier âge de la Renaissance française, que celle du ministre de Louis XII, et c'est à lui que l'art français dut certainement son nouvel essor. « Comme tous les hommes supérieurs, princes ou ministres, qui ont marqué fortement leur empreinte sur nos destinées nationales, dit M. Henri Martin, Georges s'était fait le centre du mouvement de l'art et avait exercé autour de lui une vivifiante influence : une des plus belles époques de l'art français appartient à son ministère. » Nous l'avons dit, il avait été saisi d'admiration devant les merveilles qui lui avaient passé sous les yeux lorsqu'il était en Italie, et, quand les circonstances le lui permirent, il commença à Gaillon, près de Rouen, une habitation vraiment royale, où l'influence italienne se montre d'une manière incontestable.

4. — Avant d'examiner les principales constructions du règne de Louis XII, il convient, ce semble, de relever l'art français du reproche qu'on lui a fait souvent d'être tombé au dernier degré de « l'alanguissement et du marasme ».

Nous avons montré précédemment [1] les efforts prodigieux de l'art ogival pour ressaisir la suprématie qui lui échappait. La foi du moyen âge s'éteignait et l'inspiration allait s'épuisant à chaque effort, c'est là un fait qu'on ne peut nier. Mais de là à la barbarie, à une torpeur voisine de la décrépitude, il y a loin : les artistes étaient au contraire d'une activité extraordinaire; ils étaient aussi féconds, aussi nombreux qu'aux époques précédentes; l'influence italienne les trouva tout formés, appelant de tous leurs vœux un souffle inspirateur. Le style *flamboyant* ou *fleuri* continuait cependant à déployer une richesse d'imagination excessive sur les églises inachevées. Tours, Rouen, Orléans, Dijon, Troyes, Blois, avaient des écoles d'architecture, de sculpture, de verrerie, de miniature, qui étaient très-florissantes; rien enfin n'annonçait la perte de l'art : il y avait certes des principes d'épuisement et de décadence dans l'architecture religieuse, mais c'était un effet de l'état moral du siècle qui voyait disparaître la foi vive du XIIIe siècle et venir « la nouvelle humanité, née avec des yeux pour voir, une âme ardente et curieuse. » L'histoire nous a

[1] Voy. 2e partie, livre XIV, page 309.

même conservé des noms d'artistes. Outre ceux dont nous avon parlé en étudiant l'art ogival flamboyant, il y avait à Tours deu frères, Antoine et Jean Juste, qui furent des sculpteurs de mérite. Jean Juste est l'auteur du tombeau des enfants de Charles VIII. Michel Columb, déjà vieux quand les idées italiennes pénétrèrent en France, s'était illustré comme sculpteur. Cette époque ne nous a-t-elle pas aussi laissé cette vaste légende de pierre, connue sous le nom de saints de Solesmes, dont l'auteur est malheureusement inconnu? Cette suite de plus de cinquante statues est la preuve que l'art n'était pas arrivé à sa décadence.

Mais les monuments élevés à la fin du XV[e] siècle, quand l'influence italienne n'avait encore exercé aucune pression, ne sont-ils pas là aussi pour le prouver surabondamment. Le palais de justice de Rouen, l'hôtel de ville de Saint-Quentin, l'hôtel de Cluny à Paris, ne sont-ils pas sous nos yeux pour protester contre cette opinion répandue, que l'art italien vint en France régénérer un art arrivé à la décrépitude?

Le règne de Louis XII est donc rempli par la transition de l'art ogival à la renaissance antique révélée par l'Italie à la France. Le bon génie de cette période de notre architecture est, nous l'avons dit déjà, Georges d'Amboise. C'est lui qui favorise la transformation de l'art de ce côté-ci des Alpes et fait partager son engouement à tous les esprits. La première école se forme à Rouen, siége métropolitain du ministre de Louis XII, école toute française, toute rouennaise pourrait-on dire, car presque tous les artistes qui la composent sont de Rouen; il y en a quelques-uns de Tours et de Blois; fort peu sont Italiens, trois au plus. Les principaux d'entre les architectes rouennais nous sont connus par les *Comptes des dépenses de Gaillon* [1]. Ce sont Guillaume Senault, Pierre Fain, Roulland Leroux; Pierre Delorme, qui « taille à l'antique et à la mode française «; Pierre Valence, de Tours, qui est à la foi architecte, peintre, menuisier, charpentier, hydraulicien. Antoine Juste et Michel Columb sont célèbres et font autorité. Le principal peintre est un Lombard, André de Solario. Cette petite pléiade est celle qui construisit pour Georges d'Amboise le château de Gaillon (Eure).

5. —Gaillon est une petite ville voisine de la Seine, qui possédait, sous Philippe-Auguste, une forteresse que Richard Cœur-de-Lion assiégea. Sous saint Louis, cette place fut donnée aux archevêques de Rouen à titre de seigneurie. En 1424, le château fort fut détruit, puis relevé en 1460, et enfin, de 1502 à 1510, le cardinal Georges d'Amboise entreprit de le reconstruire d'après les errements apportés d'Italie. La direction des travaux fut confiée probablement à Fra Giocondo,

[1] Publiés par M. Deville.

bien que son nom ne paraisse pas dans les *Comptes de Gaillon* ; mais on sait que cet architecte célèbre, qui fut associé à Raphaël et à San-Gallo pour continuer Saint-Pierre de Rome, jouissait à la cour de France d'une grande faveur, et qu'il fut chargé de travaux importants par le roi Louis XII. Quoi qu'il en soit, la construction du château de Gaillon marcha rapidement. Il se composait de quatre corps de logis d'égale hauteur, formant une cour irrégulière, carrée, au milieu de laquelle était placée une fontaine à plusieurs bassins de marbre blanc superposés. L'étage inférieur se composait d'une galerie



Fig. 132. — Arabesque italienne.

ornée d'arcades cintrées, interrompues par des pendentifs comme ceux de la fin du XVe siècle ; le premier étage tout entier était de style italien, à fenêtres carrées, ornées de chaque côté de pilastres avec bases, chapiteaux et entablements antiques. Mais ce qui le distinguait particulièrement, c'était son ornementation italienne. Comme c'est là un des caractères de la Renaissance, disons quelques mots de cette décoration qui fut le type d'un nouveau système d'ornementisme.

6. — C'est en Italie que les artistes, renouvelant l'ornementation

empruntée à des mosaïques et à des fresques d'antiques édifices enterrés (appelés *grottes* par le peuple), composèrent ce genre décoratif qui reçut le nom de *groteschi*.

Ce qui caractérise ces grotesques, ou comme on les nomma plus tard, ces *arabesques* [1], c'est le mélange, les combinaisons fantastiques de tous les êtres animés, animaux et végétaux, avec toutes les créations qu'enfante l'imagination, combinaisons et mélanges faits sans autre règle que le caprice de l'artiste et le piquant du résultat obtenu (fig. 132). Ce système d'ornements avait été « consacré par une main qui a voué à l'immortalité tout ce qu'elle a touché, par la main de Raphaël. » L'enthousiasme qu'excita en France l'apparition des peintures décoratives de ce grand artiste fut tellement grand, qu'on ne songea à autre chose qu'à les imiter ; nos artistes prirent « un plaisir d'enfant à parer, à charger notre vieille architecture de ces capricieuses fleurs. » — Telle fut l'ornementation qui vint d'Italie se mêler à la construction. Loin de produire un effet disparate, ce mariage de deux éléments étrangers l'un à l'autre, combinant ce qu'ils avaient de plus original, de plus riche et de plus fin, engendra le premier style de la renaissance architecturale à Gaillon.

7. — C'est donc dans le palais de Georges d'Amboise qu'apparaissent pour la première fois sur une grande échelle ces arabesques s'accompagnant de têtes d'hommes et de femmes encadrées dans des médaillons circulaires ; les ordonnances antiques se montrent de nouveau, enrichies d'ornements délicats, capricieux, originaux, dans les frises, les pilastres, les entre-colonnements ; partout enfin une grande liberté dans la décoration. En même temps que se déploient les *groteschi* italiens, l'art ogival conserve ses piliers à colonnettes effilées, ses bases à profils maigres et aigus, ses pendentifs refouillés retombant, chose nouvelle, entre deux arcades cintrées. On le voit, le château de Gaillon devait offrir un curieux spécimen de cette transition qui est caractéristique du règne de Louis XII.

Le château de Gaillon était encore entier avant la Révolution, et l'on pouvait avoir une idée de cet édifice élevé sous la double inspiration de deux styles différents, l'un vivifiant l'autre et ne l'absorbant pas. Mais cette splendide demeure fut vendue et démolie en 1796. Parmi les parties qu'on put sauver, il ne faut pas oublier un portique élégant, œuvre de l'architecte et sculpteur rouennais, Pierre Fain, qui fut réédifié dans la première cour de l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris (fig. 133), et dont on peut apprécier l'ensemble harmonieux et la déco-

[1] Dénomination peu exacte, car ce n'est point par les Arabes que le goût nous en est venu. Quoiqu'ils aient fait un grand et magnifique usage de l'ornementation, on sait que les Arabes l'ont tirée exclusivement du règne végétal.

tion originale; une belle statue de saint Georges, sortie des mains du eux Michel Columb et conservée au musée du Louvre, et une jolie ntaine de marbre, œuvre probable d'un artiste italien, et quelques ıtres débris moins importants.

L'école rouennaise, qui avait commencé à Gaillon la régénération e l'architecture, fit de Rouen une cité remarquable par les monuıents civils et religieux qu'elle y construisit; aussi est-ce dans la capiıle de la Normandie qu'on peut le mieux ıger de la liberté et de la variété de l'art de ette époque de transition, où éclate la rialité du vieux style ogival et de la jeune rchitecture venue d'Italie. Le premier souent encore la lutte avec éclat : il élève la iche et hardie décoration flamboyante de la athédrale de Rouen, travaux dus à la muıificence de Georges d'Amboise, et qui, comnencés en 1509, furent terminés en 1530; a jolie église de Saint-Maclou, si remarquable par sa décoration splendide et ses lentelles de pierre. Ces deux œuvres prouent que l'art ogival était encore plein de ie en face de son compétiteur étranger; l'ailleurs ne sait-on pas qu'elles sont de Roulland Leroux, un de ces architectes sculpteurs qui construisaient Gaillon, et de Pierre Desaulbeaux.



Fig. 133. — Fragment de l'arc de Gaillon.

Au même temps, un des « ouvriers excellents » dont parle Commines, construisait le palais de justice qu'on admire à Rouen. Originale, riche d'aspect, l'œuvre de Roger Ango, à force de recherche, incline cependant vers la décadence, comme, au reste, tous les produits des derniers efforts de l'art ogival. On connaît cette cour du palais de justice de Rouen, dont la façade méridionale, avec ses piliers angulaires chargés de dais, de statues et de clochetons, avec ses fenêtres entourées d'ornements multipliés, sa jolie balustrade de plomb qui forme crête et termine si harmonieusement la toiture, avec cette élégante tourelle octogone qui la divise en deux parties, offre un ensemble d'une richesse et d'une délicatesse qui en font une des plus belles productions de cette époque.

8. — Nous pourrions trouver encore à Rouen des preuves de l'activité, et du talent de cette pléiade d'artistes qui, sous l'impulsion puissante

de la famille d'Amboise, commença la Renaissance française ; nous n
quitterons cependant pas la ville épiscopale de Georges d'Amboise
sans parler du tombeau que lui fit élever son neveu et son successeu
et dont l'érection fut confiée à Roulland Leroux. Ce pompeux mau
solée orne le côté droit de la chapelle de la Vierge dans la cathédral
de Rouen ; il est placé dans l'épaisseur de la muraille. Rien ne saura
donner une idée de la richesse d'ornementation de ce monument, qu
fut achevé en 1525 : on y trouve l'inspiration antique mêlée à l'ima
gination du XVe siècle. Il se compose du tombeau, orné de six niche
cintrées séparées par des pilastres ciselés de fines arabesques, dan
lesquelles sont six charmantes statues représentant la Foi, la Charité
la Prudence, la Force, la Justice et la Tempérance. Toutes ces statue
sont de marbre blanc. Sur le tombeau paraissent les deux cardinau
Georges d'Amboise, oncle et neveu ; ils sont à genoux sur deux cous-
sins, la tête nue, les mains jointes ; à leurs pieds et sur le devant du
cénotaphe, on lit une inscription qui ne concerne que l'ami de
Louis XII. Au fond du monument est un bas-relief représentant le
patron des deux prélats, saint Georges terrassant le dragon ; sur les
côtés sont de petites niches dans lesquelles sont logées huit statues de
saints et saintes. Le tout est couvert par un vaste dais en voussure
décoré de sculptures aussi remarquables par la richesse des ornements
que par le goût nouveau qui a présidé à leur exécution. Ce dais sou-
tient en avant un attique, où l'on voit les douze apôtres, deux à deux,
dans des niches élégantes séparées par des pilastres. Enfin, de chaque
côté s'élèvent des pilastres superposés qui terminent ce monument
tout de marbre et dont les sculptures sont de plus enrichies de pein-
ture et de dorure.

9. — Nous ajouterons à cette courte description du tombeau des d'Amboise quelques mots sur l'admirable mausolée que la reine Anne fit élever à Philippe II, dernier duc de Bretagne. Ce monument est assurément une des œuvres d'art les plus remarquables de la Renaissance ; il est l'ouvrage de Michel Columb, qui l'exécuta en 1507. C'est un tombeau tout de marbre de diverses couleurs, sur lequel sont couchées les statues de François II et de Marguerite de Foix, sa dernière femme, enveloppés du manteau ducal et la couronne au front. Des coussins soutenus par trois anges supportent leurs têtes, et à leurs pieds on voit un lion et un levrier tenant les armes de Foix et de Bretagne. Quatre statues emblématiques sont debout aux quatre angles ; elles représentent la Justice, la Prudence, la Tempérance et la Force. Les faces du monument sont décorées de niches cintrées dans lesquelles sont les statues des douze apôtres, et au-dessous de médaillons circulaires contenant des pleureuses presque détruites aujourd'hui. Toutes ces figures sont remarquables par la pose, le caractère de la physionomie, par l'élégance et le bon goût des draperies.

10.— Mais si le cardinal d'Amboise donnait la preuve de son engouement pour l'art nouveau, le roi Louis XII, suivant cette impulsion, ne restait pas en arrière de son ministre, et les grands seigneurs imitaient son exemple et élevaient des demeures splendides.

La plus importante des constructions ordonnées par Louis XII fut sans contredit celle du château de Blois, un des plus curieux et des plus intéressants qui existent en France. Son origine remonte à l'époque romaine; son nom apparaît pour la première fois dans l'auteur anonyme de la vie de Louis le Débonnaire. C'était un *castrum* qui, à la fin du VIe siècle, fut gouverné par des comtes, dont la dignité devint héréditaire dans la famille d'Eudes qui parvint à la couronne de France. Plus tard on voit le comté de Blois appartenir à Thibault le Tricheur, comte de Chartres; ce fut lui qui éleva le premier donjon du château de Blois. Ses successeurs en firent une vraie forteresse féodale qui vit passer la dynastie des comtes de Blois de la maison de Champagne, et celle des comtes de Saint-Pol. Le dernier représentant de cette dernière dynastie vendit ses domaines de Blois à Louis d'Orléans; ce fut ainsi que le frère de Charles VI devint le chef de la quatrième famille des comtes de Blois.

« Sous les ducs d'Orléans, le château tient une place plus considérable dans les lettres, les arts et l'histoire. Le duc Louis, qui était un prince lettré comme son père, le roi Charles V, y fonda une bibliothèque destinée à devenir célèbre..... » On sait que le duc d'Orléans fut assassiné en 1407 par les ordres du duc Jean de Bourgogne; il laissa à Charles d'Orléans tous ses biens. Pendant la captivité de ce prince en Angleterre, après la funeste journée d'Azincourt, « le château de Blois était devenu une place formidable et l'un des chefs-lieux d'opérations militaires de la faction d'Orléans, qui avait pris, comme on sait, le nom du comte d'Armagnac, beau-père de Charles ». En 1429, Jeanne d'Arc vint à Blois pour se mettre à la tête de la petite armée qui allait tenter un dernier effort pour maintenir l'indépendance nationale. Le château, à cette époque, était tenu dans un bon état de défense. « En 1433, on donna un tel développement aux fortifications destinées à protéger les abords de la place, que pour faire *un pal et ceinture* (ceinture de pieux) *à l'entour du chastel, du costé des champs*, on *dépouilla* six arpents et demi de bois dans la forêt de Blois, près Pigelée..... » L'année suivante, « on donna des soutiens aux chemins de ronde, on perça de nouvelles meurtrières du côté des champs, et l'on défendit les approches de la place par des *palis* ou enceinte de pieux [1]. »

Quand Charles d'Orléans revint de sa captivité, il séjourna à Blois. C'est à partir de cette époque que le château changea son caractère

[1] *Archives des monuments historiques.*

de forteresse pour prendre les formes architecturales qui dominaien dans l'art de bâtir. « Au milieu du XVe siècle, les affaires de la Franc avaient complétement changé de face. Dans l'état de prospérité et d sécurité dont on jouissait alors, les forteresses semblaient désormai inutiles au centre du royaume; les barons qui les possédaient ne songèrent plus qu'à les remplacer par des demeures élégantes, où il employèrent tout le luxe apporté par la civilisation méridionale, qui venait enfin de se faire jour dans un pays resté en arrière d'un siècle, en raison de ses guerres avec l'étranger et de ses dissensions intestines. Si, dans leur plan et leur ordonnance, les nouveaux édifices rappelaient les forteresses dont ils tenaient la place, ils s'en éloignaient complétement dans les détails de leur architecture. Aux fenêtres longues et étroites succédaient les larges croisées à cintres surbaissés; aux poternes basses et hérissées de fer, les portes à frontons fleuronnés comme des porches d'églises; aux voûtes sombres, les élégants portiques surmontés de galeries. Les tours, leurs mâchicoulis et leurs créneaux, derniers souvenirs des anciens châteaux forts, étaient traités avec une telle recherche, que c'était devenu une décoration plutôt qu'une défense [1]. »

Malheureusement, il ne reste du château de Charles d'Orléans qu'une galerie à arcades destinée à réunir les deux ailes de l'orient et de l'occident.

11. — Ce fut dans le palais de la famille d'Orléans que naquit, en 1462, un enfant qui devait porter la couronne de France sous le nom de Louis XII, et mériter qu'on l'appelât le Père du peuple.

Louis XII avait une prédilection marquée pour la demeure royale qui l'avait vu naître, et l'on peut dire que tous les grands actes politiques de son règne se passèrent au château de Blois.

Quelque temps après son avénement il entreprit de le faire reconstruire *tout de neuf et tant somptueux que bien sembloit œuvre de roy*, dit Jean d'Auton. Louis XII conserva au palais le plan carré, irrégulier, qu'il avait déjà, et fit commencer les travaux par le côté oriental, là où s'élevait le corps de logis où il était né. Cette portion, qui subsiste encore, renferme l'entrée principale du château. « Les premières assises sont de pierres dures, le reste est de briques, à l'exception des chaînes, des pilastres, des chambranles des croisées, de l'entablement et des grandes lucarnes qui sont de pierres de taille. L'entablement est surmonté d'un balcon de pierre, travaillé à jour, qui avait été détruit » et qui a été rétabli depuis. « Deux des fenêtres qui regardent l'avant-cour du château sont renfoncées en forme de niches, et ornées d'un balcon de pierre sculpté; des semis de fleurs de lis de France sur champ d'azur, et de mouchetures d'hermine de

[1] *Archives des monuments historiques.*

retagne sur champ d'argent, sont sculptés et peints sur les embra-
ncadrement supérieur
res délicatement cise-
t d'Anne de Bretagne
écussons soutenus par
est décorée de deux
e meneaux quadrillés,
93, à titre de fleurs de
ouverture plus petite,
porc-épic, emblème de
principale, se trouve
travaillé, et qui con-
nt Louis XII ; l'inté-
ec un semis de fleurs

XII est composé d'un
en cintres surbaissés,
pans, couvertes d'ara-
cette galerie règne un
rrées divisées en croix
e lucarnes se détachant
de cette façade inté-
lptés sur leurs pignons
t remarquable.
pavillon contenant le
ieure une légère saillie
yau du grand escalier,
couronne royale, d'où
sur des colonnes à fût
ion de cette partie du
emarquable. C'est une
époque de transition
ordres antiques et une

tres traces de son pas-
elle, d'un style élégant
fait, des détails con-
salle des Etats, dont
ancienne ; on y recon-
tes de bois et dans la

par la grande salle des

de forteresse pour prendre les formes architecturales qui dominaient
dans l'art de bâtir. « A
avaient complétement c
sécurité dont on jouiss
inutiles au centre du ro
gèrent plus qu'à les re
employèrent tout le lux
venait enfin de se faire
en raison de ses guerre
tines. Si, dans leur pl
rappelaient les forteress
complétement dans les
longues et étroites succ
aux poternes basses et l
nés comme des porche
portiques surmontés de
créneaux, derniers so
traités avec une telle r
plutôt qu'une défense[1].
Malheureusement, il
qu'une galerie à arcades
de l'occident.
11. — Ce fut dans le
1462, un enfant qui dev
de Louis XII, et mérite
Louis XII avait une
qui l'avait vu naître, et l
ques de son règne se pa
Quelque temps après
struire *tout de neuf et*
roy, dit Jean d'Auton.
irrégulier, qu'il avait d
oriental, là où s'élevait
qui subsiste encore, re
premières assises sont
l'exception des chaînes,
l'entablement et des gra
L'entablement est surm
qui avait été détruit » e
qui regardent l'avant-co
niches, et ornées d'un l
de lis de France sur ch

[1] *Archives des monumen*

Château de Blois

—

Il ne saurait être ques
des peintures de M. Dub
prodiguées sur les soliv
les murailles, fantaisie
d'architecte dont le sty
est aussi discutable que
point de départ en est a
traire, quoi qu'en disen
guides de leur prétendue
authenticité

(Les styles français par
Le chevalier Chavignard p.
et 224)

retagne sur champ d'argent, sont sculptés et peints sur les embrasures de ces fenêtres..... Les retombées de l'encadrement supérieur es fenêtres sont supportées par de petites figures délicatement ciselées... Les chiffres et les armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne ont sculptés aux pignons des lucarnes, sur des écussons soutenus par es anges... La porte principale du château est décorée de deux olonnes engagées dont les fûts sont ornés de meneaux quadrillés, enfermant des rosaces qui furent effacées en 93, à titre de fleurs de s. A côté de la grande porte est une autre ouverture plus petite, ans le fronton de laquelle on a replacé le porc-épic, emblème de a famille d'Orléans[1]. » Au-dessus de la porte principale, se trouve ıne niche couverte d'un dais admirablement travaillé, et qui contient une statue équestre de pierre, représentant Louis XII; l'intérieur de cette niche est peint couleur d'azur avec un semis de fleurs le lis d'or.

A l'intérieur de la cour, le bâtiment de Louis XII est composé d'un portique à rez-de-chaussée formé d'arcades en cintres surbaissés, supportées par des colonnes cylindriques et à pans, couvertes d'arabesques délicatement sculptées. Au-dessus de cette galerie règne un premier étage éclairé par de larges fenêtres carrées divisées en croix par des meneaux de pierre. Un second étage de lucarnes se détachant sur un immense comble termine l'ordonnance de cette façade intérieure. Les lucarnes offrent des feuillages sculptés sur leurs pignons avec une grande habileté; leur conservation est remarquable.

A une extrémité de cette façade s'élève un pavillon contenant le grand escalier; il présente à sa partie supérieure une légère saillie soutenant une élégante galerie à jour. « Le noyau du grand escalier, très-riche de décoration, est surmonté d'une couronne royale, d'où s'élancent des nervures qui viennent retomber sur des colonnes à fût brisé, d'un effet disgracieux. » L'ornementation de cette partie du château de Blois élevée par Louis XII est fort remarquable. C'est une des plus belles œuvres qu'ait produites cette époque de transition signalée par les cintres surbaissés, l'emploi des ordres antiques et une décoration sculptée fine et délicate.

Le règne de Louis XII a laissé plusieurs autres traces de son passage dans le château qui nous occupe. La chapelle, d'un style élégant et simple, montre, malgré l'usage qui en a été fait, des détails conservés avec soin, et le bâtiment où se trouve la *salle des Etats*, dont plusieurs parties remontent à une époque très-ancienne ; on y reconnaît l'architecture de Louis XII dans les voûtes de bois et dans la porte qui ouvre sur le grand escalier.

L'intérieur de ce corps de logis, occupé par la grande salle des

[1] *Archives des monuments historiques.*

comtes de Blois, et qui servit pour la tenue des États du royaume offre un grand intérêt par ses vastes proportions et par ses souvenirs

C'est à la suite de la salle des Etats que s'élèvent les bâtiments d François Ier, dont nous parlerons bientôt.

En somme, cette partie du château de Blois due à Louis XII rappelle le château de Gaillon, et à ce titre on l'attribue aussi au fameu Giocondo ; nous savons, au reste, par Vasari, que le roi Louis charge cet architecte de nombreuses et importantes bâtisses : on peut don supposer que Giocondo ne fut pas étranger à l'érection de la demeur qu'affectionnait Louis XII, quoique les *Comptes de Gaillon* nou apprennent que les travaux de Blois et d'Amboise furent dirigés, a moins en partie, par Colin Biard de Blois.

Ce qui est certain, c'est que l'ancienne cour des comptes, dans l palais de justice de Paris, détruite sous Louis XV par l'incendie qu anéantit une grande partie des constructions de saint Louis, fut élevée par Fra Giocondo. C'était, comme le montrent les gravures très-fidèles d'Israël Sylvestre, un édifice remarquable comme œuvre de la transition.

12.— Nous l'avons dit plus haut, l'exemple donné par Louis XII et son ministre fut suivi par les grands seigneurs qui érigèrent dans leurs terres de somptueuses demeures dont quelques-unes sont encore habitées ; nous citerons ici les principales.

Le château de Meillant (Cher) est une des plus importantes constructions de la première époque de la Renaissance française ; il occupe l'emplacement d'un autre plus ancien qui appartenait aux comtes de Sancerre. Par mariage il devint la possession de Pierre d'Amboise, favori de Charles VII, et père de cette famille de dix-sept enfants, dont trois furent de grands hommes et tous les autres des personnes de l'esprit le plus distingué. « Il n'est aucun d'eux qui n'ait possédé, non pas seulement le goût, mais la passion des beaux-arts, et le nombre des monuments auxquels leur nom demeure attaché est si considérable, qu'on pourrait, par-dessus tous leurs contemporains, les appeler les propagateurs de la Renaissance. »

Ce fut René d'Amboise, en effet, qui, s'étant retiré dans sa terre de Meillant, après que Louis XI eut fait raser son château de Chaumont-sur-Loire parce qu'il avait pris parti contre lui dans la guerre du bien public, remplaça l'ancien manoir des comtes de Sancerre par un vaste logis flanqué de tours carrées, qui constitue la masse des constructions encore debout aujourd'hui.

Son petit-fils Charles d'Amboise, qui fut gouverneur de Milan, reprit, au commencement du XVIe siècle, les travaux laissés par son aïeul et fit réédifier l'aile principale du château, probablement par Giocondo, afin d'agrandir les appartements. C'est à lui qu'on doit l'escalier renfermé dans une tour hexagonale, qui est à coup sûr une

es plus belles productions de ce genre qu'ait produites la renaissance ute française qui précéda, en France, le goût italien. Cette tour résente trois étages de fenêtres rampantes alternant, sur plusieurs e ses faces, avec des pans ciselés d'un très-riche dessin ; elle est ouronnée d'un élégant campanile qu'entoure une balustrade à jour. n même temps que Charles d'Amboise faisait élever cette charmante onstruction, il fit refaire les fenêtres, lucarnes, balustrades, sur outes les faces de l'édifice, et il érigea devant sa demeure une chaelle du travail le plus délicat, surmontée d'une flèche légère et graieuse ; enfin, pour tout dire, le gouverneur de Milan chercha, dans ette restauration, à se montrer le digne émule de son oncle le cardinal Georges d'Amboise.

A peu près à la même époque, Gilles Berthelot, maire de Tours, élevait dans une île de l'Indre, en 1510, le château d'Azay-le Rideau. De l'ancienne forteresse bâtie sous Philippe-Auguste, il ne reste qu'une grosse tour contrastant par sa masse avec les délicatesses de la façade du XVIe siècle ; le portail surtout est remarquable par l'élégance et la pureté de l'ornementation.

13. — Après ces principaux monuments élevés sous Louis XII, dans le style nouveau, nous pourrions encore en citer un certain nombre, moins importants sans doute, mais fort intéressants à étudier, en ce que beaucoup conservent le style flamboyant : tels sont les hôtels de ville de Noyon, de Saint-Quentin, de Compiègne, de Douai, de Dreux, et les cathédrales et églises que nous avons citées dans un chapitre précédent, comme étant les preuves visibles que l'art ogival n'était pas mort quand le retour vers les arts antiques commença la Renaissance française.

C'est vraiment cette lutte dernière de l'art ogival contre l'engouement pour l'antiquité, qui fait le caractère de l'architecture à cette époque de notre histoire. On a pu remarquer que la prospérité dont jouit la France sous Louis XII fut la cause qui fit élever un grand nombre d'édifices publics et en réparer un plus grand nombre. Or, les villes et les chapitres n'admirent pas ou admirent peu, dans leurs constructions de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, le nouveau système venu d'Italie : les traditions de l'art chrétien étaient trop enracinées dans la population pour céder si vite la place à l'innovation. C'est pourquoi nous ne trouvons l'engouement pour la renaissance architecturale que parmi la noblesse, et les exemples des monuments élevés d'après les nouveaux errements que dans les châteaux et les palais seigneuriaux. Au reste, la lutte dura quelque temps encore en France après la mort de Louis XII, puisqu'il faut aller jusqu'au règne de Henri II pour constater que l'art ogival a terminé sa brillante carrière.

Mais si, dans notre pays, la renaissance antique s'empara des arts

assez rapidement, il faut dire que dans les autres parties de l'Europe, sa marche fut beaucoup moins vive et son influence beaucoup moins nettement accusée. Ainsi l'Allemagne ne subit pas, à quelques exceptions près (hôtel de ville de Cologne, une partie de celui de Nuremberg, l'ancien château de Stuttgard, le fameux château de Heildelberg et quelques autres constructions moins importantes), l'omnipotence de la Renaissance. Au XVIe siècle, l'architecture ogivale y était en pleine vigueur et élevait de nombreux et importants monuments. L'Angleterre modifiait quelque peu l'art gothique sous les Tudors et le revêtait des formes caractéristiques qui dominèrent jusqu'au règne d'Elisabeth. L'Espagne conservait les vieilles traditions du moyen âge jusqu'à Charles-Quint et Philippe II. C'est donc en France que les principes apportés d'Italie se développèrent le plus promptement et avec le plus de fécondité.

Nous allons étudier maintenant la marche du renouvellement entier de l'art sous François Ier, et nous le verrons exprimer, non plus « le sentiment s'élevant en ligne droite vers Dieu », mais se livrer à son imagination, la laisser « errer en liberté au sein de la création et la transformer à travers un prisme lumineux », et en moins d'un siècle s'évanouir « comme un songe d'or ».

LIVRE III

FRANCE MONARCHIQUE

La Renaissance sous François Ier.

1. — Quand Louis XII mourut, l'architecture française protestait contre l'art ogival et essayait de rompre avec les traditions du moyen âge. Nous avons vu, d'un côté, les tentatives de l'art chrétien pour conserver la prépondérance que plusieurs siècles lui avaient donnée, et de l'autre, les progrès de l'architecture renouvelée de l'antique, comme une des manifestations de ce besoin d'émancipation intellectuelle et matérielle qui agitait la société et la faisait s'affranchir du joug féodal et du pouvoir clérical. Telle était la situation, quand François Ier succéda à Louis XII (1515), et nous constaterons bientôt qu'elle ne se modifia pas d'une façon absolue sous le règne de ce roi ; nous verrons cependant l'influence italienne prendre de grandes proportions et l'architecture se soumettre peu à peu aux formes de l'art antique.

Le nouveau roi apparaissait plein de jeunesse et de force, « comme

e type de générations nouvelles », comme « le jeune roi de la Renaissance ». « Il y a dans cette éclatante apparition, dit M. Henri Martin, une combinaison unique de l'antiquité et de la chevalerie, pareille à la fusion de l'art du moyen âge et de l'art antique sur les monuments de ce temps. C'est comme une fleur étrange et splendide qui ne se verra qu'une fois. Ni avant, ni après, on n'a eu parmi nous et l'on n'aura l'idée d'une si élégante créature. Non pas que cette élégance soit son domaine exclusif; les hommes élevés comme lui et de sa génération sont comme des figures détachées des toiles de Raphaël et de Titien, artistes et modèles réagissant les uns sur les autres..... Ses traits grands et doux, son œil rayonnant, son sourire plein de grâce, son esprit ingénieux, brillant, actif, curieux de tout, comprenant tout, prêt, comme le siècle lui-même, à toute nouveauté; son imagination vive et colorée, son cœur plein d'élan, d'ouverture, de générosité prime-sautière, facile à l'émotion et à l'attendrissement, tout concourt à la séduction immense qu'exerce ce jeune homme, formé par un gouverneur initié à toutes les lumières de l'Italie, mais surtout par deux femmes qui exercent sur lui une double et bien diverse influence, sa mère et sa sœur. »

Tel était François Ier quand, franchissant les Alpes, descendant dans la plaine du Pô et battant ses ennemis à Marignan, il se trouva devant les chefs-d'œuvre qui peuplaient les villes de l'Italie. A ce moment, on le sait, l'art italien était parvenu à son apogée. L'impression que ressentit le jeune roi de France à l'aspect de cette patrie des arts et de la cour de Léon X, fut plus vive encore que celle éprouvée par ses prédécesseurs, et eut pour notre pays les conséquences les meilleures et les plus favorables au développement de la Renaissance. Quel effet ne durent pas produire sur cette organisation si bien préparée les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, de Vinci, de Raphaël? et, fait curieux à remarquer, « l'effet qu'il produisit sur les artistes lui gagna l'affection des maîtres italiens, moins encore par sa libéralité que par son admiration intelligente. » Il aimait certainement les arts et ceux qui en étaient les interprètes brillants, non pas seulement « comme roi, mais comme homme »; il avait enfin une nature d'artiste. Aussi tout son règne ne fut qu'un long patronage exercé sur les beaux-arts et sur les lettres, patronage qui lui a mérité le titre de « père des lettres. »

2. — Au reste, tout concourut à donner à cette première moitié du XVIe siècle le rôle le plus beau dans ce grand renouvellement de la pensée commencé à la fin du siècle précédent, et la France devait faire faire un pas immense à la Renaissance en y mêlant l'esprit, le savoir, l'imagination de la société nouvelle qui se forma sous les auspices de François Ier, société « disposée à accueillir, par des motifs très-divers, toute espèce de nouveauté ».

Les arts furent, comme toujours, le reflet de ces tendances et de cet esprit nouveaux qui remplaçaient les traditions du moyen âge ; aussi « le progrès des lumières, du goût et du luxe, la vanité, l'esprit d'imitation, tout contribuait à la propagation de l'art. » Il n'y eut pas jusqu'aux fautes de la politique royale, jusqu'aux malheurs qui assaillirent l'Italie, qui n'aient servi au développement des arts : ainsi la chute de Florence, tombée au moment d'atteindre les destinées rêvées par Machiavel et que les Médicis ne pouvaient rendre à la liberté, les persécutions sans nombre qui assaillirent les Français et les partisans de la France en Lombardie et à Naples, la lutte qui s'éleva dans le sein de la chrétienté et qui menaça le royaume, toutes ces causes étrangères ou intérieures firent passer les Alpes à une foule d'émigrés italiens, qui vinrent chercher dans notre pays asile et protection. Ces exilés, la fleur de la population de la Péninsule, trouvèrent dans François Ier un protecteur jaloux de leur faire oublier, par les faveurs dont il les combla, ses torts envers leur pays. « Beaucoup de réfugiés furent pensionnés ou investis d'emplois notables dans l'armée et dans la diplomatie », des « négociants et des manufacturiers habiles apportèrent dans nos cités leur industrie et les restes de leur fortune échappés aux mains des tyrans » ; les artistes enfin appelés à la cour de France y trouvèrent un roi digne de les comprendre, et dont la sympathie sincère ne leur fit jamais défaut. C'est ainsi que le grand Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Serlio, le Rosso, Primatice, Nicolo dell'Abbate et tant d'autres moins célèbres, furent appelés par François Ier, et quand il ne pouvait pas décider d'autres artistes à quitter l'Italie, il faisait venir leurs chefs-d'œuvre, dont la vue devait ouvrir « un nouveau monde à l'imagination gauloise ». Mais qu'on ne s'y trompe point : ce mouvement prononcé de l'influence italienne de ce côté-ci des Alpes n'anéantit pas l'originalité de nos arts, et en particulier celle de l'architecture. Certes les errements qui vinrent d'Italie avec les soldats de Charles VIII et de Louis XII apportèrent de véritables changements dans l'art de bâtir ; mais ces changements, nous l'avons dit, portèrent sur la forme et non sur le fond ; les architectes français, loin de reproduire les monuments italiens, cherchèrent à renouveler l'antiquité romaine, et à garder surtout leur individualité ; ils conservèrent précieusement les principes laissés par leurs devanciers, attachant « une grande importance aux moyens matériels mis à leur disposition, aux exigences des mœurs de leur temps, aux traditions, aux influences du climat et aux convenances de ceux qui voulaient faire bâtir ». Aussi tous les édifices élevés en France à cette époque remarquable sont-ils l'œuvre d'artistes français. Quelques-uns parmi eux allèrent bien à Rome étudier l'art antique, mais ils en revinrent riches d'étude et de savoir, sans posséder cet esprit d'imitation qui devait être si funeste à l'architecture,

quand le souffle inspirateur de la Renaissance eut disparu complétement dans l'apparente grandeur architecturale que prisait le grand roi.

Reconnaissons donc tout ce que nous devons à la civilisation italienne du XVe et du XVIe siècle, et combien son influence fut grande sur nos arts ; mais reconnaissons aussi que la France, au milieu de ce grand mouvement intellectuel, sut conserver l'expérience acquise, une originalité incontestable, et occuper une place considérable dans la voie nouvelle où entrait l'humanité.

Passons en revue les monuments élevés sous le règne de Francois Ier, et remarquons, dans ce rapide examen, combien fut longue la transition, même à l'époque où les artistes italiens pouvaient prendre complétement la direction des arts en France. Il ne faut pas s'en étonner; nous l'avons déjà dit, l'art ogival n'était pas anéanti; les artistes étaient pleins de science, riches d'expérience et n'avaient rien à apprendre de ceux venus d'outre-monts ; mais il y en eut qui protestèrent contre l'envahissement des idées nouvelles ; d'autres qui les adoptèrent en cherchant à conserver leur individualité; et comme ces derniers furent les plus nombreux, leur influence eut la force d'empêcher l'architecture de tomber dans une imitation stérile qui devait mener l'art à une complète servilité. Dans les monuments dont nous allons parler et que nous étudions à peu près dans l'ordre de leur érection, nous suivrons les développements de l'influence italienne, et nous verrons que les édifices des commencements du règne de François Ier ne ressemblent pas à ceux qui furent élevés à la fin : les premiers rappelant encore l'architecture et surtout la décoration de Louis XII ; les seconds se dépouillant de cette parure originale et fine, pour prendre la sévérité et la sobriété de l'antique. Dans cette revue, fort incomplète sans doute, nous prendrons les monuments quel que soit leur genre, l'architecture religieuse étant presque nulle, et tout l'intérêt se portant sur les habitations privées et sur les demeures princières.

3. — Nous commencerons l'étude des monuments du règne de François Ier par la fastueuse résidence que le cardinal Duprat avait élevée à Nantouillet (Seine-et-Marne), et dans laquelle l'ogive apparaît encore dans une chapelle, ce qui montre la force de la tradition architecturale du moyen âge.

L'histoire nous montre ce haut dignitaire de la cour de France et de l'Eglise, d'abord lieutenant général au bailliage de Montferrand, puis successivement avocat général au parlement de Toulouse, président du parlement en 1502. Quand François Ier monta sur le trône, il le nomma administrateur de ses finances. Quelques années avant d'occuper cette haute fonction, il était entré dans les ordres et avait bientôt acquis les faveurs de la cour de Rome. En 1527, le pape Clément VII lui accorda le chapeau de cardinal et le titre de légat. Ce

fut dans cette haute position qu'il entreprit la construction de son habitation de Nantouillet, où il chercha à rivaliser en art et en richesse avec les splendides demeures princières qu'il avait visitées en Toscane et en Lombardie.

Aujourd'hui il ne reste que fort peu de chose du château du chancelier Duprat; mais les restes sont précieux pour l'histoire de l'art du XVIe siècle. On peut reconnaître encore la disposition des bâtiments qui s'élevaient au milieu d'une enceinte quadrandulaire flanquée de tours rondes, maintenant presque détruite. Il ne reste plus debout que l'entrée du château, un corps de logis et l'arrachement des deux ailes à moitié dénaturées ou ruinées. L'entrée principale nous montre encore le style du temps de Louis XII, comme on le voit employé dans les premières années du règne de François Ier. Elle se compose d'une arcade cintrée en demi-cercle et d'une plus petite à côté pour les piétons. Au-dessus de l'arcade du milieu est une niche avec couronnement sculpté, dans laquelle on peut voir les restes d'une statue qui paraît être celle de Jupiter. « Ce n'est pas sans étonnement, dit M. Albert Lenoir, qu'on voit l'image d'une telle divinité au frontispice du château d'un prélat catholique. Mais nous ne comprendrions pas qu'on essayât de trouver aucune espèce d'allusion dans le choix du sujet de cette statue, et nous pensons qu'il ne faut y voir autre chose que le témoignage de ce goût alors fort à la mode, qui s'était manifesté en Italie d'abord, et en France ensuite, pour les divinités et les héros du paganisme. Le cardinal Duprat avait orné l'entrée de son château de la statue du maître des dieux, comme le cardinal d'Amboise, quelques années auparavant, avait décoré les murs du sien des portraits des empereurs de l'ancienne Rome. »

« Ce que nous ne pouvons nous dispenser d'observer encore dans l'entrée du château de Nantouillet, c'est qu'on n'y parvenait que par un pont-levis, ainsi que l'indiquent les longues ouvertures destinées à le manœuvrer; et il est curieux de voir que, malgré le changement qui s'était opéré dans les mœurs sous le règne de François Ier, on n'avait cependant pas encore renoncé à l'appareil de défense indispensable dans les châteaux féodaux des siècles précédents. » Les tours de l'enceinte devaient certainement paraître bien sombres et bien sévères à côté de la délicate architecture de l'entrée, et ces marques de la puissance et du droit de juridiction que possédait le chancelier Duprat contrastaient par leur peu d'harmonie avec le reste du château. « Dans le corps de bâtiment du fond, dit encore le savant auteur, il existe encore en bon état de conservation un escalier de pierre à rampes droites, conduisant au premier étage, et particulièrement à la chapelle qui se trouve dans une tourelle formant saillie sur la façade du jardin; cette tourelle est supportée au rez-de-chaussée par des colonnes à pans d'une délicatesse extrême, qui reçoivent la retombée

des voûtes d'un élégant portique servant d'arrivée à un double perron, à l'aide duquel on descend au sol du jardin. Il n'est pas indifférent de remarquer que les arcs et les voûtes de ce portique, comme aussi les fenêtres de la chapelle, sont de forme ogivale, et que ce sont les seules de cette forme qu'il y ait dans ce château ; il faut donc reconnaître évidemment que ce type de l'architecture gothique passait alors pour le seul propre à imprimer le caractère religieux, et se trouvait conservé avec respect dans les parties consacrées au culte, au milieu des capricieuses fantaisies de la Renaissance. »

Après la chapelle, on remarque encore la grande salle, située au rez-de-chaussée dans le même bâtiment, et qui a conservé le nom de salle des gardes, dénomination qui pourrait paraître impropre dans un logis épiscopal, si l'on ne savait que la dignité de chancelier et même de cardinal donnait le droit d'entretenir un certain nombre d'hommes d'armes. Cette salle, dépouillée de son ancienne décoration, a néanmoins conservé sa grande et belle cheminée sur laquelle, outre les traces des armoiries de Duprat, on voit encore les restes de peintures dont les sujets sont empruntés à la mythologie. Dans l'aile gauche, qui est très-ruinée, il ne subsiste plus rien qu'un escalier en vis à voûtes en pierres rampantes et surbaissées, mais dont les détails de sculpture sont exécutés avec une rare perfection.

Partout, sur la porte d'entrée, dans l'escalier de la chapelle, sur la façade même du jardin, on voit alternativement sculptés les salamandres royales, les écussons et les trèfles de Duprat, qui ne peuvent laisser aucun doute sur la date précise de la construction de ce château, devenu aujourd'hui, comme celui d'Ango, le centre d'une vaste exploitation agricole, dont les exigences ont malheureusement fait disparaître les principales distributions de ce précieux exemple d'architecture civile : ce qui en reste mérite à tous égards de fixer l'attention des amateurs de notre architecture nationale.

4. — A peu près dans le même temps, un des plus riches seigneurs du règne de François élevait une demeure princière, suivant en cela l'exemple que donnait le monarque : nous voulons parler de Jean Ango et de son château de Warengeville.

Parmi les maisons particulières qui furent élevées sous François Ier, il faut certainement placer dans les premiers rangs ce manoir que Jean Ango se fit construire à Warengeville près de Dieppe. Ce Jean Ango est connu dans l'histoire du règne de François Ier par « ses grandes entreprises, par son goût pour les arts et l'énergie avec laquelle il soutint l'honneur du pavillon français contre les dominateurs des mers, et particulièrement contre les Portugais. » Ses richesses étaient immenses ; il s'était fait bâtir à Dieppe une maison longtemps célèbre par le luxe de son ornementation, et dont la façade était de bois sculpté : on l'admirait encore au XVIIe siècle, avant le bombar-

dement de la cité. Mais le riche armateur voulut avoir aussi une maison de plaisance hors de la ville. « Il avait acquis, dit M. Vitet, la belle terre de Warengeville, ancien domaine de la famille de Longueil ; la beauté du pays, la proximité de Dieppe, l'engagèrent à démolir le vieux castel pour s'y faire bâtir un manoir à la moderne à sa fantaisie. C'est ce manoir dont il reste encore quelques corps de logis convertis en ferme, mais que, par une antique habitude, les habitants du pays ne connaissent et ne désignent jamais que sous le nom de château. » Ce fut dans cette résidence que, vers l'année 1532, le roi de France fut reçu splendidement par l'armateur de Dieppe, qui ne cessa de jouir pendant toute la vie de François I[er] de la faveur la plus brillante. Il est difficile de se rendre un compte bien exact de ce qu'était cette fastueuse demeure de Jean Ango ; laissons encore parler M. Vitet : « Après avoir erré, dit-il, quelque temps dans les rues à voûtes ombragées de Warengeville, vous arriverez devant un vaste corps de ferme dont les granges et les bergeries ont un certain air d'élégance et de majesté. Entrez, pénétrez dans cette grande cour : c'est bien une ferme, voilà des monceaux de fumier, des nuées de volailles, des bestiaux comme à la foire, et pourtant voyez ces murailles : quel luxe ! quelle délicatesse ! Ces fenêtres encadrées de festons et d'arabesques, ces médaillons sculptés, cette galerie à jour, portée par ces colonnes si gracieusement ornées, cette tourelle à six étages, et les charmantes petites fenêtres qui l'éclairent, tout cela n'est pas d'une ferme. Nous sommes ici dans quelque demeure de prince ; les plus belles années de la Renaissance ont vu exécuter ces sculptures, et l'artiste était digne d'exercer son ciseau à Anet, à Ecouen, à Chantilly.

» Eh bien, oui ; ce n'est point pour un fermier qu'ont été élevées ces murailles, c'est pour le Médicis de Dieppe, pour le célèbre armateur Ango. Qu'on juge par ces précieux débris ce que fut son manoir de Warengeville, quand ces bâtiments, convertis en greniers, étaient plus élevés d'un étage ; quand ces corps de logis, aujourd'hui rasés jusqu'au sol, se mariaient avec l'ensemble des constructions ; quand enfin autour du castel régnaient de larges et beaux fossés, puis d'élégants parterres communiquant, par des chemins de fleurs, à de grands massifs de verdure, à de majestueuses futaies... Dans un des angles de la cour, près de cette grande tour du haut de laquelle Ango voyait entrer ses navires dans le port de Dieppe, quelques médaillons appliqués contre la muraille contiennent des têtes sculptées de profil ; on donne à deux de ces figures le nom de François I[er] et de Diane de Poitiers, mais le défaut de ressemblance est tel, qu'il n'y a pas moyen d'accepter cette tradition. J'aimerais mieux croire que ce sont les portraits d'Ango et de sa femme. Quant aux autres médaillons, ils représentent évidemment des têtes de nègres et d'Indiens. C'est une allusion flatteuse, un hommage de l'artiste, à l'amour-propre du propriétaire,

» Les figures de profil sont travaillées assez grossièrement ; mais en revanche, quelle finesse exquise dans ces petites têtes d'anges et de femmes jetées autour des grosses colonnes et le long de la frise de la galerie à jour ! Avec quel goût, quelle délicatesse, ces arabesques encadrent toutes les fenêtres du grand bâtiment transformé maintenant en étables à vaches et à moutons ! Sur le montant d'un de ces encadrements, j'ai trouvé la date de 1544, écrite en chiffres arabes, au milieu d'un petit fleuron triangulaire. Ainsi sept ans avant sa mort, Ango faisait encore travailler à son manoir. Il y avait au moins dix ans qu'il en avait entrepris la construction. »

On a pu, par cette courte description, imaginer ce que devait être la somptueuse demeure d'Ango au temps de sa plus grande prospérité. Il est probable qu'il employa pour l'élever et la décorer des artistes italiens qu'il fit venir à grands frais ; d'ailleurs, on sait qu'il possédait des peintures des meilleurs maîtres de l'Italie et que « sa vaisselle avait été ciselée par des orfévres de ce pays ». Ce qui est certain, c'est que ce qui reste du manoir de Warengeville ne rappelle en aucune partie le goût français, et l'on peut en conclure qu'il a été exécuté par un artiste italien ; pour ce monument encore, le nom de l'architecte est resté enseveli dans l'oubli le plus complet.

5. — A ces deux monuments remarquables nous pouvons ajouter d'autres constructions encore debout aujourd'hui, bien conservées, et qui attestent, surtout par leur ornementation, toute la richesse d'imagination, toute l'originalité des artistes français.

Ainsi une des plus curieuses constructions civiles du temps de François Ier, et qui porte bien le cachet de la Renaissance, est, sans contredit, l'hôtel du Bourgtheroulde à Rouen. Aucun monument de cette ville n'a excité plus vivement l'attention et les recherches des érudits. L'un d'eux, M. A. Leprévost, dans plusieurs savants mémoires, a fixé la fondation de cette belle habitation à la fin du XVe siècle ; ce fut seulement sous le règne de François Ier qu'un seigneur de Bourgtheroulde, Guillaume Leroux, acheva l'édifice. Le corps de logis qui est au fond de la cour est remarquable par une tourelle octogone, située à l'angle gauche de la façade ; il est comme celle-ci couvert de bas-reliefs représentant les armes de la famille Leroux, des salamandres et des phénix, emblèmes de François Ier et d'Eléonore d'Autriche, sa femme ; ceux qui ornent la tourelle offrent des tableaux de la vie pastorale au-dessous desquels sont gravées de naïves légendes empreintes du caractère du temps. L'intérieur de cette tourelle a conservé au rez-de-chaussée une petite salle voûtée en pierre, et au premier étage un petit cabinet dont les boiseries et le plafond terminé en cul-de-lampe, enrichi de dorures et de peintures, offrent des détails d'un goût pur et d'une délicatesse exquise.

Le côté gauche de la cour est occupé par une galerie dont les

larges fenêtres à cintres surbaissés sont séparées par des pilastres couverts d'arabesques. C'est au-dessous de ces fenêtres que sont sculptés ces fameux bas-reliefs où se trouve représentée l'entrevue de François Ier et de Henri VIII, au camp du Drap d'or; ils sont au nombre de cinq et reproduisent chacun une scène de cette mémorable entrevue.

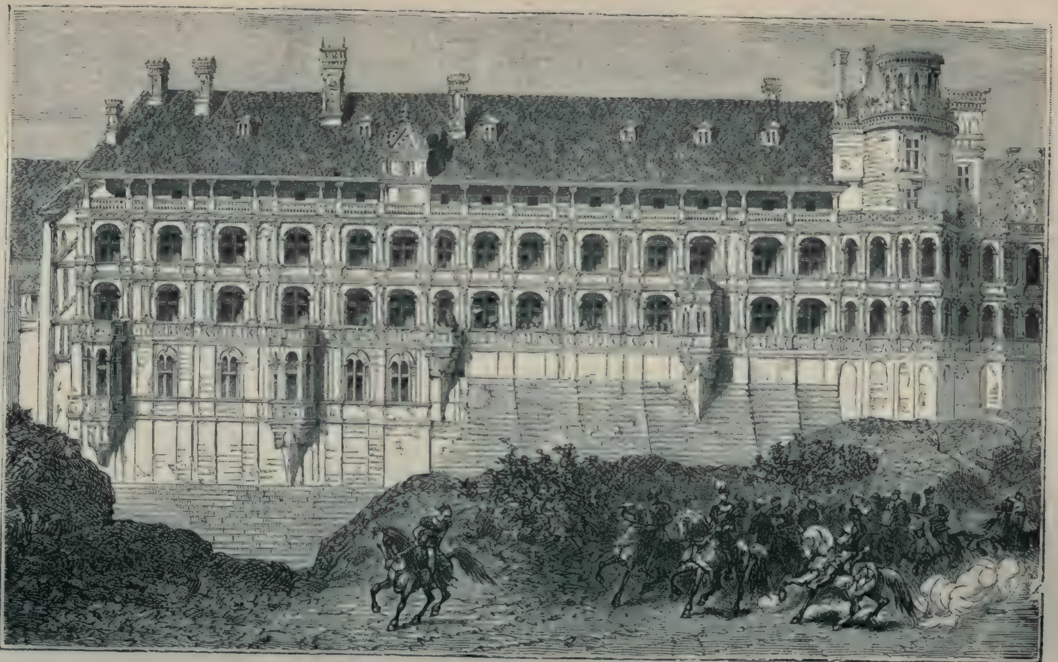
Cet exemple peut parfaitement être suivi par l'édifice que tout le monde a vu aux Champs-Elysées, et qu'on appelle maison de François Ier : c'est encore un des rares spécimens de maison particulière appartenant au règne de ce prince.

Ce joli édifice s'élevait primitivement à Moret, petite ville près de Fontainebleau, d'où il a été transporté en 1826, et réédifié pierre par pierre à la place qu'il occupe aujourd'hui. Tout le monde peut voir cette délicieuse façade à deux étages, avec ses pilastres délicatement sculptés, ses arcades cintrées, refouillées, au-dessus desquelles règne une frise rehaussée d'ornements et de médaillons qui représentent Marguerite, Anne de Bretagne, Diane de Poitiers, et des figures de rois, parmi lesquelles on reconnaît Louis XII. L'attique est orné de bas-reliefs qui figurent des génies portant des écussons aux armes de la France, enlacés dans des guirlandes de fleurs et de fruits. On ne peut douter que ce gracieux monument ne date du règne de François Ier, à une salamandre sculptée sur une petite porte de la façade postérieure. Tous les détails d'ornements qui couvrent cette maison sont exécutés avec un goût et un art infinis, et peuvent certainement passer pour un précieux spécimen du style décoratif du temps de François Ier.

6. — Nous citerons encore le célèbre château de Chenonceaux comme exemple d'habitation plus grandiose que la précédente, et qui doit à sa position pittoresque et à son style architectural une réputation justement méritée.

Le château de Chenonceaux n'était dans l'origine qu'un simple moulin élevé au milieu du Cher. Au XIIIe siècle c'était une châtellenie appartenant à l'ancienne famille de Marques. Un des membres de cette famille ayant pris parti pour le duc de Bourgogne contre le dauphin Charles, le château du traître fut rasé, et les bois qui l'entouraient coupés à « hauteur d'infamie. » Le roi Charles VII permit cependant à la famille de relever son habitation, qui, en 1460, devint, par achat, la propriété de Thomas Bohier.

La transformation de Chenonceaux est due à ce nouveau seigneur qui occupa de hautes fonctions sous Charles VIII, Louis XII et François Ier. Prenant exemple sur ce dernier roi, il fit de son manoir un *castel fleuronné, blasonné, flanqué de jolies tourelles, ajusté d'arabesques, orné de cariathiades, et tout contouronné de balconnades avec enjolivations dorées jusqu'au haut du faiste, et pavillons et*



CHATEAU DE BLOIS, AILE DE FRANÇOIS Ier.

ourillons d'iceluy chasteau, lequel est devenu royal et bien justement.

En effet, le fils de Thomas Bohier se vit enlever son château à peine achevé par François Ier, qui sans vergogne se l'adjugea en compensation d'une somme de 190 000 livres qu'il prétendit lui être due par Thomas.

Chenonceaux, ainsi mis au nombre des châteaux royaux, fut successivement habité par le connétable Anne de Montmorency, par la duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers, par Catherine de Médicis. Cette princesse l'embellit encore, agrandit ses jardins et y donna de somptueuses fêtes. La veuve de Henri III en prit ensuite possession; Louis César de Vendôme et le duc de Bourbon y demeurèrent; ce dernier céda enfin Chenonceaux en 1733 au fermier général Dupin. Le château devint alors le rendez-vous de tous les esprits d'élite et des femmes les plus élégantes de cette époque, qui vinrent se grouper autour de madame Dupin, femme aussi distinguée par son esprit, sa beauté, que par ses rares qualités. Chenonceaux n'est pas sorti de la famille de madame Dupin; il appartient aujourd'hui à M. le comte de Villeneuve, son petit-fils [1].

7. — Après avoir passé en revue les principales habitations privées bâties sous le règne de François Ier à l'exemple du maître, étudions les palais, les grandes résidences, où le génie de la Renaissance a laissé sa gracieuse empreinte, et commençons nos descriptions par la partie du château de Blois que François Ier fit élever. Nous avons vu que Louis XII avait fait commencer les grands travaux qui devaient renouveler entièrement le vieux manoir des comtes de Blois, et quel style riche et déjà caractéristique les artistes français avaient imprimé à leur œuvre. Nous allons voir quelle marche lente, mais certaine, suivit l'architecture à partir de cet élan donné par Louis XII. Nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter la description des constructions élevées à Blois par François Ier aux *Archives des monuments historiques*.

« L'ordonnance de l'aile de François Ier, du côté de la cour, paraît avoir inspiré le château de Chambord dans plusieurs de ses parties, notamment dans les escaliers extérieurs et les entablements. Mais ici il y a plus de richesse et de délicatesse, et surtout plus de variété dans l'ornementation. A Chambord, construit après la mort de la reine, toutes les sculptures sont composées d'un fonds commun de F et de salamandres couronnés, sans cesse reproduits; à Blois, à ces deux emblèmes habituels du roi se joignent ceux de la reine, répétés

[1] Écrit en 1863, quelques mois avant la mise en vente du domaine de Chenonceaux. Le nouveau propriétaire est le fils du directeur de la Monnaie de Paris.

par quatre : le C couronné, l'hermine de Bretagne, le bouquet de li naturels et le cygne percé d'une flèche. La façade se compose de troi ordres : le premier, en soubassement d'un goût simple et sévère, fai ressortir merveilleusement la richesse de ceux qui le surmontent, dont les fenêtres à double croix sont décorées de pilastres, brodées d fines arabesques et séparées par des trumeaux ornés de salamandre colossales. La corniche à coquilles, très-chargée d'ornements, support une terrasse étroite bordée de balustres qui sont formés de F et de couronnés, entrelacés de la cordelière de Bretagne, et séparés de dis tance en distance par des candélabres dans le goût antique. Les lucarne (fig. 134) qui prennent jour sur la galerie, sont aussi très-riche de décoration et d'un goût bien plus relevé qu'à Chambord. Leu pinacles, accostés de petites figures d'enfants tenant des guirlandes offrent des niches où l'on a posé des statuettes allégoriques représen tant les Saisons, l'Amour, etc. Les cheminées participent de l'éléganc de style répandue sur tout l'édifice : composées de briques placées e épi et d'arêtes de pierre, des salamandres grimpent le long des tuyaux couronnés d'une espèce de crénelure, quelques-uns flanqués d fuseaux de pierres en forme de candélabres.

» A l'ancien milieu de la façade, dont l'étendue a été diminué par les constructions de Gaston d'Orléans, s'élève un escalier à jou magnifique de pensée et d'exécution. Chaque ouverture, pratiquée e balcon, est ornée d'une balustrade formée de fuseaux à feuillages au premières rampes, de F et de salamandres de ronde bosse aux ran pes supérieures. Au-dessus de la corniche, pareille à celle de la façad s'élève un attique terminé en terrasse, et dont l'entablement est rich de toute la richesse que pouvait y apporter l'imagination des scul teurs de la Renaissance. Les balustres de la terrasse et les salaman dres placées au sommet des contre-forts résument les deux systèm de la décoration des balcons des rampes. Les contre-forts sont orné de faisceaux d'arabesques d'un goût exquis, et de très-belles nich où ont été placées des statues allégoriques... Le berceau rampant d l'escalier est décoré de nervures croisées, dont les points d'intersec tion portent des médaillons avec des encadrements variés à l'infini, qui offrent alternativement, dans leur champ, les quatre emblèmes d la reine et les deux du roi. Ces nervures grimpent ainsi jusqu'e haut, où elles s'épanouissent sous une voûte annulaire que support un noyau brodé du haut en bas de merveilleuses arabesques...

» Au surplus, on ne saurait décrire les richesses inouïes de la déco ration de cet escalier : les salamandres enflammées, les chiffres gigan tesques, les pluies de mouchetures d'hermine et de fleurs de lis, l arabesques qui étreignent les contre-forts comme les rameaux enlacé d'un lierre, les mille détails de sculpture, produits d'un art plein d hardiesse, de grandeur et de fantaisie. Il est impossible de trouve

ans une construction, plus d'élégance dans la masse, plus de délicaesse dans les détails... Ne pourrait-on pas dire que c'est la pièce apitale de l'architecture de la Renaissance ?...

» L'ordonnance de la façade du nord de l'aile de François Ier est oute différente, et plus dans le goût de la Renaissance italienne. Il st aisé de voir qu'elle a été onstruite plus tard que la faade du midi ; mais avant 1525 ependant, puisqu'on y remarque encore les emblèmes de la eine Claude employés dans sa lécoration.

» En effet, cette façade est plaquée contre une autre qui était lans le même style que celle de a cour, et dont on mura les ouvertures du côté du nord. Ce qui doublait ainsi l'épaisseur de 'aile et permettait de faire un ieu de résidence d'un corps de ogis qui n'avait dû être d'abord qu'une galerie destinée à réunir a façade de l'ouest à celle de l'est, à peu près comme sont à Chambord les ailes qui joignent le donjon à l'enceinte principale...



Fig. 134. — Fragment du château de Blois (partie de François Ier).

» La façade du nord, dans l'exécution de laquelle on reconnaît facilement deux mains différentes, est toute de pierre de taille, comme celle de la cour, et composée de trois étages à partir de la salle des Etats jusqu'à la moitié à peu près de sa longueur. Elle n'en compte ensuite que deux, parce que l'architecte qui construisit cette seconde moitié, peut-être la première dans l'ordre des dates, l'a assise sur la crête de l'ancien fossé de la forteresse et sur les fondations mêmes, en sorte que le soubassement de son édifice se trouve à la hauteur du premier étage de l'autre. Les fenêtres des deux étages supérieurs sont ouvertes sur des arcades, formant des espèces de loges, prises dans l'épaisseur des murs et revêtues de peintures de couleurs vives et tranchées dont on a ravivé les tons, sur lesquelles se détachent en or sur des médaillons blancs les chiffres de François et de Claude... Des pilastres superposés, ornés d'arabesques dans la partie la plus ancienne, séparent les loges, et des évidements en forme de niches,

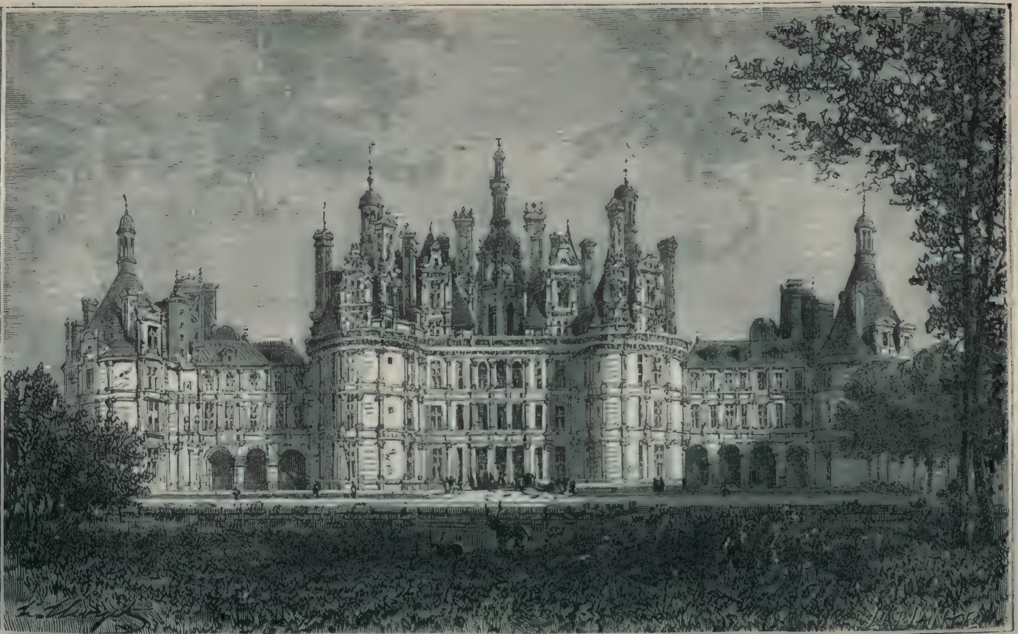
régnant dans la hauteur des différents étages, partagent toute l'ordonnance en six parties.

»Quatre balcons de pierre, à pans, soutenus par des encorbellements, très-riches de profils et portant les emblèmes royaux, sont espacés le long de la façade à la hauteur du deuxième étage. Le premier balcon est surmonté d'un oratoire, élevé après coup, et dans la partie à trois étages les balcons sont prolongés en forme de tourelles percées de fenêtres longues et cintrées jusqu'au-dessous des fenêtres géminées du premier étage, où se trouve leur encorbellement surmonté de trois bas-reliefs représentant des travaux d'Hercule... Entre l'entablement et la couverture règne une galerie ouverte avec une balustrade de pierre d'un goût très-simple. Des lucarnes devaient s'élever derrière cette galerie ; mais l'ordonnance fut changée avant la construction de leurs pinacles, et le toit, ayant été amené jusqu'au-dessus de la balustrade, fut soutenu par des colonnettes courtes appuyées sur les balustres. Cette galerie devint ainsi une espèce de *solarium*, dans le goût italien, et rendit inutiles les gargouilles qu'on laissa néanmoins subsister. »

Examinons maintenant l'œuvre capitale, selon nous, du règne de François I[er], le château de Chambord.

8. — Ce palais célèbre est situé à 16 kilomètres de Blois, sur la rive gauche de la Loire, dans un pays boisé traversé par le Cusson. Vers la fin du XI[e] siècle, c'était un petit castel, rendez-vous de chasse des comtes de Blois et voisin de l'ancien château de Romorantin que possédait la duchesse d'Angoulême, mère de François I[er]. Ce prince, qui avait toujours conservé le souvenir de ces lieux témoins des jeux de son enfance, fit démolir l'ancien manoir, et sur son emplacement éleva le magnifique château que nous admirons aujourd'hui.

Rappelons-nous que c'est à cette époque que l'envahissement du goût italien allait en croissant, et combien les efforts des artistes français durent être grands pour ne pas céder à l'influence qui venait de l'autre côté des Alpes : la nouvelle construction entreprise par François en l'année 1526, fut un effort prodigieux, et résuma toutes les forces du génie français protestant, par une création d'une éclatante originalité, contre l'invasion du génie italien. On a cru pendant longtemps que l'architecte chargé de construire Chambord fut le Primatice; mais la date de son arrivée en France, 1531, dément cette opinion ; et comme cet artiste, plutôt peintre qu'architecte, fut nommé surintendant des bâtiments royaux en 1541, il est supposable que son influence sur l'art de bâtir, s'il en eut, ne doit dater que de cette époque. Ce qui est vrai, c'est que le nom de l'artiste de génie qui créa ce magnifique château de Chambord, « aurait péri étouffé sous les gloires bruyantes de l'école italienne et sous cette coupable insouciance qui nous a si longtemps fait négliger l'histoire de nos arts ; il



CHATEAU DE CHAMBORD.

tait perdu, comme le nom de l'architecte de la maison de Jacques Cœur, comme tant d'autres, si des recherches heureuses ne l'avaient évélé récemment à Blois, sa ville natale. Il se nommait Pierre Nepveu ; il avait débuté, dit-on, par coopérer aux travaux d'Amboise ous Charles VIII, et de Blois sous Louis XII et François Ier. Cette lécouverte intéressante est due à M. Cartier (d'Amboise).

Ainsi, le château de Chambord est bien une œuvre française ; il était difficile d'ailleurs de voir dans son ensemble une conception étrangère, car on ne peut nier que son créateur ne soit resté sous l'influence des habitudes et du goût régnant encore dans les constructions de cette période du règne de François Ier.

La courte description que nous allons faire de l'ensemble de Chambord prouvera bien qu'il est impossible de gratifier l'école italienne de cet original édifice.

Le château est situé au centre d'un immense parc qui, par la variété des sites et des accidents du terrain, réunit tout ce qui peut favoriser les différents genres de chasse. Il se compose d'un vaste terre-plein quadrangulaire, entouré de constructions de trois côtés, reliées par des ailes au corps de bâtiment principal ou donjon, qui occupe le centre d'une des faces. Sa disposition rappelle celle des châteaux féodaux du XVe siècle : vaste enceinte flanquée de tours, au milieu de laquelle s'élève le donjon aussi garni de tours. Il est certain que ce système de défense, incommode et inoffensif pour l'époque, n'était que l'imitation d'une forme consacrée dont l'architecte n'osa pas ou ne voulut pas s'affranchir brusquement ; ce qui s'explique très-bien en songeant que les époques de transition et de fusion d'art procèdent toujours par tâtonnements, et que leurs artistes conservent toujours plus ou moins les traditions dont les exemples antérieurs leur ont laissé l'héritage.

Il est bien évident d'après cela qu'un artiste italien, laissant de côté les errements des temps précédents et d'ailleurs ne pensant même pas à les rappeler, eût dû élever un monument dans le goût qui dominait en Italie, c'est-à-dire en imitant l'antique.

Mais ce qui caractérise Chambord, c'est justement le style mixte de son architecture ; c'est, selon l'heureuse expression de M. Albert Lenoir, « un ancien château français habillé à la renaissance ». On y reconnaît, comme dans toutes les productions architecturales des commencements du règne de François Ier, que l'art, n'étant pas fixé, cherche sa voie, qui malheureusement ira aboutir à l'imitation servile de l'antiquité.

Tout le monde connaît le château de Chambord par les gravures et dessins qui en ont été faits en grand nombre ; aussi n'entrerons-nous pas dans une description détaillée qui sortirait du cadre que nous avons adopté.

Disons cependant que cette construction est élevée en pierr tirées des carrières de Distant et de Ménars, pierre tendre, trè blanche, qui acquiert à l'air une grande dureté. L'ensemble de l'éd fice a un aspect fort et massif qui n'est pas sans noblesse. Le corps d bâtiment, composé de trois ordres de pilastres, présente d'abord l'œil une grande simplicité; mais cette ordonnance fine et délicat appliquée sur des masses lourdes, a ceci de caractéristique que pl elle s'élève, plus elle multiplie les détails d'architecture et d'orn mentation. C'est là ce qui frappe le spectateur, ce sont les prodigieus et innombrables constructio qui surgissent au-dessus d terrasses qui couronnent le tro sième ordre et au-dessus d combles, et qui par leur blan cheur se découpent sur le ci ou sur le ton sombre des toi tures. « Là, sans contredit, da cet assemblage unique de ch minées, de lucarnes, de tourel les et de clochetons, ainsi mul tipliés et décorés de découpur dentelées et de sculptures d toute espèce, on ne peut mé connaître un reste de ce goû gothique qui se complaisait dan l'emploi de pinacles, de pyra midions de toute sorte, et do les artistes se sont plu à repro duire ici l'effet par tous l moyens dont ils pouvaient dis poser. »



Fig. 135.—Partie de l'ordonnance de la lanterne du château de Chambord.

Mais la plus merveilleus partie de Chambord, c'est l'es calier et la lanterne qui le sur monte. Cet escalier occupe le centre même du château, et donn accès par une double rampe en spirale à chacun des étages, et pa sa disposition curieuse il permet à deux personnes de monter e même temps sans se rencontrer. Sa cage, tout à jour, se compose d pilastres qui suivent le rampant, et présente une ordonnance d'un hardiesse et d'une légèreté étonnantes qui ont toujours été admirées; «perfection, dit Blondel, dans ses *Leçons d'architecture*, qui, aperçu de la plate-forme de ce château, frappe, étonne et laisse à peine concevoir comment on a pu parvenir à imaginer un dessin aussi pittoresque et comment on a pu le mettre en œuvre. »

Quant à la lanterne de cet escalier, « qui n'a point son pareil en 'rance », c'est un admirable couronnement de tout l'édifice central. n l'aperçoit de fort loin. Aucune description ne saurait en donner ne idée exacte : c'est une conception neuve et originale, une mereille du genre, qui fit pousser à Charles-Quint un cri de surprise et 'admiration. Nous renvoyons aux nombreux dessins qui en ont été aits, pour apprécier cette construction remarquable, jaillissant auessus des terrasses « comme une fleur de cent pieds de haut », et sur aquelle on voit partout les lacs d'amour et les F couronnées, les mystérieuses salamandres vomissant des flammes, emblème et devise de 'rançois Ier [1].

L'intérieur du château de Chambord était autrefois décoré de peintures et de tableaux dont il ne reste aujourd'hui aucun vestige[2]. 'rançois Ier y avait rassemblé plusieurs ouvrages de Léonard de 'inci ; plusieurs salles étaient enrichies de fresques par Jean Cousin, t d'une galerie des portraits des savants grecs réfugiés en Italie après a prise de Constantinople. Les deux seules pièces qui aient conservé quelque décoration primitive, sont la grande chapelle et l'oratoire, chef-d'œuvre de sculpture.

Quoique François y ait fait travailler pendant douze années, Chambord ne put être achevé sous son règne ; son fils Henri II, qui se plaisait beaucoup dans cette royale demeure, fit continuer les travaux ; ses successeurs l'imitèrent, et Louis XIV reconstruisit sur un plan nouveau les galeries qui servent d'enceinte au donjon, et en confia l'exécution à l'architecte Mansart ; mais ces constructions ne furent pas non plus terminées. Louis XIV, qui affectionnait Chambord, y donna des fêtes splendides ; dans celle qu'il donna en 1670, eut lieu la première représentation du *Bourgeois gentilhomme*.

L'histoire nous montre le château de Chambord habité ensuite par Stanislas, roi de Pologne, jusqu'à son retour en Lorraine ; puis sous Louis XV, par le maréchal de Saxe. Il appartint, sous Louis XVI, à la famille de Polignac, qui y établit un haras considérable ; lors de l'émigration du propriétaire, le château fut dévasté. En 1804, le domaine de Chambord fut donné en dotation à la Légion d'honneur ; quelques années après, l'empereur le racheta et l'érigea en principauté

[1] La salamandre est en quelque sorte le cachet apposé par ce prince sur tous les édifices construits sous son règne. La devise de François Ier était une salamandre avec cette légende : *Nutrio et exstinguo.*

[2] On chercherait en vain aujourd'hui la vitre célèbre qui, suivant Piganiol de la Force, existait encore dans le siècle dernier, et sur laquelle François Ier écrivit avec la pointe d'un diamant ces vers fameux :

Souvent femme varie,
Bien fol est qui s'y fie.

de Wagram pour le maréchal Berthier, qui mourut en 1815. Sa veuv obtint, en 1820, l'autorisation de vendre Chambord, et ce magnifiq domaine allait être livré à la bande noire, lorsqu'il fut racheté a moyen d'une souscription et offert au duc de Bordeaux.

9. — Le château de Saint-Germain en Laye doit aussi sa recon struction à François. Cette demeure, dont l'origine remonte, suivant l savant abbé Lebeuf, à Louis le Gros, était déjà importante comm place militaire et séjour des rois : on sait, en effet, que Louis le Jeune reçut le roi d'Angleterre Henri Plantagenet et ses fils, et que Philippe Auguste et Louis IX ont daté plusieurs chartes de ce palais. Ce der nier prince y construisit la chapelle qu'on voit encore aujourd'hui

Charles V, ami des arts, comme Louis IX, fit réédifier le châtea de Saint-Germain, qui avait été brûlé par les Anglais quelque temp avant la bataille de Crécy. Il ne reste de cette époque qu'une tou carré surmontée d'un campanile, et qui est placée à l'angle du château. Mais les Anglais s'en emparèrent de nouveau sous Charles VII ce prince le racheta, et Louis XI en fit don à son médecin Coictier Rentrée dans le domaine de la couronne, cette demeure royale vit en 1514, le mariage de François d'Angoulême avec Claude de France. On comprend alors que, devenu roi, François Ier ait voulu réédifier Saint-Germain dans le style nouveau ; il en fit un monument de forme polygonale irrégulière à cinq côtés, entouré de fossés, garni de créneaux et de meurtrières, auquel on accédait par trois ponts-levis, et le chiffre de François Ier était sculpté sur les trois portes. Ce fut sous Louis XIV que les tours furent remplacées par cinq pavillons que nous connaissons tous.

L'architecture du château de Saint-Germain, faite de briques et de moellons, nous offre un spécimen assez pauvre de la brillante époque que nous étudions. La cour intérieure, qui a conservé à peu près sa physionomie première, nous montre une ordonnance composée de puissants contre-forts reliés par deux étages d'arcades ; les murs, en retraite, sont percés de fenêtres cintrées : chaque étage d'arcades en contient deux rangées horizontales. Le premier étage d'arcades supporte un balcon et est bordé par une balustrade de pierre ; le second soutient la corniche et le toit.

On sait que ce fut dans ce château que naquit Louis XIV, en 1638.

10. — Avant de parler du château de Fontainebleau, dont les constructions marquent nettement la pression des arts italiens, il convient de dire quelques mots d'un monument qui n'existe plus aujourd hui, mais qui était un exemple caractéristique du passage de l art italien à l'art français : nous voulons parler du château de Madrid, au bois de Boulogne.

C est vers l'année 1530 environ, que François Ier fit bâtir cet édifice destiné à un rendez-vous de chasse. Du Cerceau, dans son

Recueil des plus beaux bastimens de France, l'appelle le château de Boulogne. M. A. Lenoir explique ainsi le nom de Madrid qui lui a été donné : « François Ier, dit-il, était tellement impatient de jouir de cette nouvelle demeure, qu'il en habita une partie avant même qu'elle fût achevée. Il se plaisait à y prolonger son séjour, et quand il séjournait dans ce château, il voulait rester inaccessible à la foule importune des visiteurs. Il s'y livrait à l'étude des sciences et des arts en société d'un petit nombre de savants et d'artistes distingués. Les courtisans, blessés de l'éloignement dans lequel ce prince les tenait de sa personne en ne les admettant pas dans cette royale retraite, et faisant allusion au temps de sa captivité, pendant laquelle on ne pouvait parvenir à le voir qu'avec de très-grandes difficultés, donnèrent par épigramme au château de Boulogne le nom de la ville dans laquelle le prince avait été prisonnier, et l'appelèrent le château de *Madrid*, nom qui lui est resté. C'est donc bien à tort que plusieurs écrivains ont dit que ce château avait été ainsi nommé parce qu'il avait été élevé sur le modèle de celui qui servit de prison à François Ier à Madrid, en Espagne. Outre qu'il y aurait lieu de s'étonner que ce roi eût eu l'idée de se faire bâtir un château de plaisance en souvenir et à l'imitation d'une prison où il avait langui plus d'un an, il est à remarquer que le palais qui servit de séjour à François Ier pendant sa captivité, et le château de Boulogne, n'ont jamais eu entre eux aucune ressemblance. »

Quoi qu'il en soit, le château de Madrid s'élevait sur un terre-plein de forme quadrangulaire, entouré de fossés. Il comprenait, au rez-de-chaussée, un étage mi-souterrain, voûté, contenant les offices et les cuisines, très-remarquables par leur grandeur et leur construction; un rez-de-chaussée, et trois étages surmontés de combles mansardés. Les deux premiers possédaient des portiques en arcades ornés de colonnes engagées. Quatre petits pavillons saillants divisaient chacune des deux grandes façades en trois parties; et sur les deux petits côtés du rectangle s'élevait une tourelle saillante, contenant un escalier à vis permettant d'atteindre tous les étages.

Dans cette demeure, qui avait 20 mètres de hauteur sur 8 de largeur, se trouvait une grande salle, celle que nous avons trouvée dans les demeures féodales, et un grand nombre de logements indépendants, ayant presque tous un petit escalier. Devant ces logements s'ouvraient les portiques, lieu de promenade extérieure couverte, abritée par les pavillons saillants qui épaulaient aussi toute la construction. Les intérieurs de la grande salle avec sa vaste cheminée, et des chambres, étaient décorés avec une grande richesse et un grand art. Mais ce qui rendait l'architecture mouvementée de ce palais encore plus brillante et plus saisissante, c'était cette décoration en terre cuite colorée et émaillée, « semée dans les frises, entre les archivoltes,

sur les couronnements et les trumeaux supérieurs, et qui devait pro duire un effet vraiment merveilleux. »

Dans la construction du château de Boulogne, dont l'architecte fu un certain Pierre Gadier, « maître maçon », secondé par le fameu faïencier Gérôme Della Robbia, on retrouve les traditions de l'ar français influencées par l'art italien : le résultat de ce combat entr ces deux éléments fut cette architecture mixte tenant au moyen âg d'une part, et de l'autre cherchant à rompre avec le passé.

Quand François Ier mourut (1547), le château de Madrid n'éta pas achevé ; il restait encore la façade du nord. Ce fut sous Henri II vers 1550, que Philibert de l'Orme fut chargé de l'achever ; il em ploya le faïencier Pierre Courtois de Limoges ; et plus tard Primatice qui termina complétement cet édifice, fit revenir son compatriot Della Robbia.

Telle qu'elle fut terminée et telle que François Ier l'avait rêvée cette habitation n'était pas une grande habitation royale comm Chambord ou Fontainebleau ; c'était une retraite isolée au centre d bois de Boulogne, à l'abri des regards indiscrets, où le roi, entour d'une petite cour, pouvait se livrer à tous les délassements de l'esprit

11. — Nous citerons encore, et seulement pour mémoire, les châ teaux de Villers-Cotterets, de Follembray, de Chantilly, et celui de l Muette, qui fut commencé après celui de Saint-Germain. François Ier « voyant iceluy estre tant à gré, dit du Cerceau, comme d'estre » accompagné d'un bois si prochain, il choisit un endroit en iceluy » près d'un petit marescage, distant de deux lieues dudit chasteau, où » les bestes rousses, lassées de la chasse, se retiroyent ; et y fit dresser » cette maison, pour avoir le plaisir de voir la fin d'icelles, et la nomm » *la Muette*, comme lieu secret, séparé et fermé de bois de tous côtez » Toutefois, estant bastie royalement, elle ne se peut tenir si muette » ni cachée, qu'elle n'apparoisse entre le bois de sa grandeur. »

Tous les monuments que nous venons de citer sont des palais ou des habitations particulières : ce fait nous donne une idée exacte de la direction que les arts avaient prise pendant cette Renaissance qu changeait la société française. Cependant les édifices publics ne furen pas oubliés, et quoiqu'on en rencontre peu à l'état complet, il ne faut pas omettre, parmi ceux qui existent, l'hôtel de ville de Paris c'est un exemple remarquable de l'architecture civile du temps de François Ier.

12. — Nous avons, dans un livre précédent, parlé de la « maison aux piliers », qui était la maison commune où se débattaient les intérêts de la Cité.

Mais, au commencement du XVIe siècle déjà, l'hôtel de ville de Paris était insuffisant. Du Breuil nous apprend qu'en 1533 la première pierre d'un nouvel hôtel de ville fut posée par le prévôt des marchands

ierre Viole. Le premier et le second étage étaient construits en 549; le conducteur des travaux était Chambiche. Un nouveau plan ui modifiait le premier fut présenté à Henri II par un artiste italien, ominique Boccardo, dit Cortone, dont le travail ayant été accepté, it chargé de son exécution, que les guerres civiles des règnes de harles IX et de Henri III firent suspendre. Ce ne fut que sous Henri IV, en 1606, que l'hôtel de ville de Paris fut achevé sous la révôté de François Miron et sous la direction d'André du Cerceau, ui modifia quelque peu le plan de l'architecte italien.

Dans cet édifice, un des premiers dans lesquels on reconnaît les léments du style de la Renaissance pure, on s'aperçoit que l'artiste talien sut se conformer au climat, aux besoins et aux mœurs de la ociété française d'alors; il comprit que la lumière devait être introuite dans les intérieurs par de larges baies; que la température l'hiver exigeant le chauffage des pièces, il fallait accepter franchenent cette nécessité des nombreux et immenses tuyaux de cheminée; ussi chercha-t-il à les rendre supportables en les décorant avec goût; que les eaux pluviales tombant en grande quantité, il était utile de onserver la tradition des combles élevés; enfin on peut dire que 'œuvre de Dominique Cortone est une des plus belles constructions ommencées sous François Ier, tant à cause du sentiment des convenances qui a présidé à son érection que par le caractère de son rchitecture, le choix et le goût des détails de son ornementation.

13. — Il existe encore à Orléans un autre exemple du style importé en France par les artistes italiens : c'est celle qu'on désigne sous le nom de maison de François Ier. « C'est exactement une maison italienne du XVIe siècle, dit M. Albert Lenoir, avec son ensemble symétrique, ses doubles galeries en arcades, ses toits saillants, sa cour régulière, etc. Cependant, comme il fallait en même temps satisfaire aux goûts et aux habitudes françaises, on avait construit dans l'angle de cette cour une petite tourelle en encorbellement dépendante des appartements du premier étage. Dans la voussure de cette tourelle, qui est ornée avec une exquise délicatesse, on lit la date de 1543, et l'on voit une salamandre. »

C'est aussi sous l'influence italienne, continue le savant architecte, que dut être élevée dans la même ville une autre habitation importante, connue vulgairement sous le nom de maison d'Agnès Sorel. Le style de l'architecture de cette maison indique suffisamment que cette désignation est erronée et qu'elle date de la même époque que la précédente, à laquelle, sous le rapport du goût et de la perfection qu'on remarque dans les détails de sculpture, elle est infiniment supérieure.

Nous ajouterons que plusieurs villes de France ont conservé des habitations particulières du XVIe siècle. Nous venons de parler de celles qu'on voit à Orléans, à Blois, etc., citons encore la ville de

Luxeuil (Haute-Saône), que saint Colomban a rendue célèbre et qui possède une maison assez bien conservée, bâtie par le cardinal J. Jouffroy, enfant de Luxeuil, à qui l'on doit la révocation de la Pragmatique sanction. La petite cité de Joinville (Haute-Marne) montre les restes de la maison de plaisance des ducs de Guise; Tours, le Mans, Chartres et d'autres localités moins importantes en Normandie, en Touraine, en Bourgogne, offrent au voyageur et à l'archéologue quelques anciennes demeures de la première moitié du XVIe siècle.

Il nous reste à examiner les efforts de l'art italien faits à Fontainebleau, et à jeter un coup d'œil sur l'architecture religieuse, pour terminer cette période remarquable de notre histoire qui est comprise tout entière dans le XVIe siècle.

14. — Tout le monde connaît le château de Fontainebleau; aussi n'entrerons-nous pas dans une description détaillée de cette fameuse résidence royale, nous sortirions des limites que nous nous sommes imposées. Suivons sommairement l'histoire de ce palais jusqu'à François Ier.

Quelle que soit l'origine de son nom actuel, il est certain que la forêt de Fontainebleau s'appela, jusqu'au règne de Charles VII, forêt de Bière, ainsi que le village. On ne trouve aucune preuve que les rois de France aient possédé ce domaine avant le XIIe siècle, et cependant nous voyons qu'à cette époque ils y possédaient déjà un palais. Ce fait nous est attesté par plusieurs chartes de Louis VII datées de 1169. Ainsi Louis VII avait un palais à Fontainebleau; c'est ainsi que le nomment ces chartes. Est-ce lui qui l'avait fait bâtir? Rien ne le prouve, et cependant on peut le croire; car si son père Louis le Gros eût possédé Fontainebleau, il est supposable que les actes ou les chartes de ce roi en eussent fait mention. D'un autre côté, on sait que les rois capétiens avaient leur résidence ordinaire à Melun, et alors on peut supposer que Fontainebleau était un rendez-vous de chasse, qui, par la suite, devint château féodal. Quoi qu'il en soit, il est certain que Louis VII fit élever, en 1160, à Fontainebleau, une chapelle dédiée à la Vierge et à saint Saturnin, afin de racheter les cruautés qu'il avait commises dans sa lutte avec le comte de Champagne.

Philippe-Auguste paraît avoir partagé le goût que son père avait pour Fontainebleau. On le voit habiter ce lieu, et venir, au retour de la croisade, se reposer et y passer les fêtes de Noël de l'année 1191; c'est ce que nous apprend Rigord, dans la Vie de Philippe-Auguste. On ignore si ce souverain augmenta les bâtiments de Fontainebleau.

On ne peut douter, au contraire, que saint Louis n'ait fait faire des constructions considérables; la plus ancienne partie du château actuel remonte au règne de ce prince, qui appelait Fontainebleau *ses déserts;* il y fonda la chapelle de la Trinité et un hôpital tout près de son palais; en 1259, il établit des moines mathurins pour desservir l'hôpital et la chapelle, et leur donna des priviléges. Il paraît que Fon-



CHATEAU DE FONTAINEBLEAU, COUR OVALE.

tainebleau devint la demeure habituelle des successeurs de saint Louis. Plusieurs rois y sont nés, entre autres Charles IV et Philippe le Bel. Mais l'histoire reste muette sur les travaux qu'ils ordonnèrent, et sur les changements ou augmentations qu'ils firent au château ; on ne voit même pas qu'il s'y soit passé de grands événements jusqu'à François Ier.

Cependant nous ne devons pas omettre que c'est à Fontainebleau qu'il faut rechercher l'origine de la grande bibliothèque publique dont s'enorgueillit la capitale. Charles V y avait rassemblé les livres, en très-petit nombre, que lui avait laissés le roi Jean son père : il y ajouta neuf cents volumes, nombre considérable pour l'époque, car l'imprimerie n'était pas encore connue. C'est cette petite bibliothèque que Charles VI fit transporter au Louvre, et qui revint à Fontainebleau sous Louis XI, passa ensuite à Blois sous Louis XII, s'augmenta de tous les livres que Charles VIII et Louis XII avaient rapportés d'Italie, et qui, pour la seconde fois, retourna à Fontainebleau sous François Ier.

Qu'était le château de Fontainebleau avant le règne de ce prince ? C'est là une question qu'il est difficile de résoudre. Il est présumable que cette vieille demeure de nos rois était un château fort entouré de fossés, flanqué de tours, comme tous ceux du moyen âge. La partie la plus ancienne est celle qu'on appelle encore aujourd'hui pavillon de saint Louis, et qui a été complétement dénaturée : c'était véritablement le donjon. Quant à la chapelle Saint-Saturnin, comprise dans l'enceinte du château de saint Louis, elle était isolée. L'entrée du château devait être en face du pavillon de saint Louis, là où se trouve élevé le baptistère de Louis XIII. En somme, Fontainebleau était un manoir féodal de proportions restreintes que François Ier allait changer en une des plus vastes et des plus magnifiques résidences souveraines qu'il y ait en Europe.

Tel était le château de Fontainebleau quand François Ier résolut de le reconstruire et d'en faire une demeure vraiment royale. Il aimait, comme saint Louis, cette solitude agreste entourée de bois et de rochers, et il avait conçu des projets gigantesques, qu'il ne put que réaliser en partie. Il acheta aux religieux mathurins toutes les terres qu'ils possédaient autour du vieux manoir, appela une armée d'ouvriers et d'artistes qui se mirent à l'œuvre, et reconstruisirent tous les bâtiments de l'ancienne enceinte féodale, ce qu'on nomme aujourd'hui la Cour ovale, en conservant probablement sa forme primitive ; puis ils entourèrent de nouvelles constructions des cours nouvelles, telles que la cour des Fontaines et la cour du Cheval blanc ; la chapelle de Saint Saturnin fut entièrement reconstruite, en demeurant isolée ; l'église de la Trinité se releva superbe de ses ruines, la salle de bal, la grande galerie ou galerie d'Ulysse, celle de François Ier, le pavillon de Pomone, ceux de l'Etang et des Poëtes, la grotte du jardin des

pins, les Pressoirs du roi, se développèrent comme par magie. Des ombrages furent improvisés dans le jardin des Rois; les fleurs embaumèrent le parterre du Tibre; l'eau arriva dans les bassins et rejailli en cascades. Enfin François Ier fit plus en quelques années que ses prédécesseurs n'avaient fait et que ses successeurs ne firent en plusieurs siècles.

Dans toutes ces constructions on ne trouve plus rien qui rappelle l'architecture des premières années du XVIe siècle : représentant des idées nouvelles qu'il avait épousées avec enthousiasme, absorbé dans le culte de la Renaissance et méconnaissant l'originalité de l'ancien art français, « qui eût dû servir au moins de contre-poids à la pression ultramontaine », François Ier fit venir d'Italie des architectes, et surtout des peintres, des sculpteurs, des ciseleurs, « comme si tout eût été à créer en France. »

Cependant les artistes ne manquaient pas; les architectes principalement étaient nombreux, ils possédaient une science et une pratique peu communes; les sculpteurs avaient prouvé leur habileté dans des monuments récents; il n'y avait guère que la peinture pour laquelle le roi se trouvât obligé d'aller chercher des artistes en Italie. Mais le roi était tellement épris des arts italiens, que pour réaliser les vastes projets qu'il voulait faire exécuter à Fontainebleau, il appela une colonie d'artistes qui s'installa dans cette résidence royale Déjà, à son retour de ses campagnes d'outre-monts, il avait amené en France le grand Léonard, Andrea del Sarto (1516-1520), qu'il avait comblés d'honneurs et de richesses; il appela ensuite (1528) le florentin Sébastien Serlio, auquel on a attribué à tort les nouvelles constructions élevées par les ordres de François Ier. En effet, les bâtiments de la Cour ovale étaient sinon terminés, du moins fort avancés, quand Serlio arriva à Fontainebleau; les architectes, français à coup sûr, qui exécutèrent ces constructions, sont malheureusement restés inconnus; leur œuvre est là qui prouve que l'art italien ne les influença pas : son architecture est encore française, elle possède un style qui, succédant aux essais déjà tentés sous Louis XII, « se fait remarquer par une plus grande simplicité, par plus de correction. L'application des ordres qui le caractérisent, continue M. A. Lenoir, n'est pas une pure imitation, soit de l'antiquité, soit du style italien; et l'on y remarque, au contraire, un sentiment d'originalité plein d'élégance et de bon goût, qui fait regretter que cette direction n'ait pu être suivie dans tous ses développements, par suite de l'influence toujours croissante de l'Italie et l'arrivée des artistes italiens en France. Il était permis d'entrevoir, dans ces parties du château de Fontaineble u exécutées par des architectes français avant l'arrivée des Italiens en France, les germes d'un style original qui eussent pu donner naissance à une architecture vraiment nationale. Mais François Ier, qui avait pu faci-

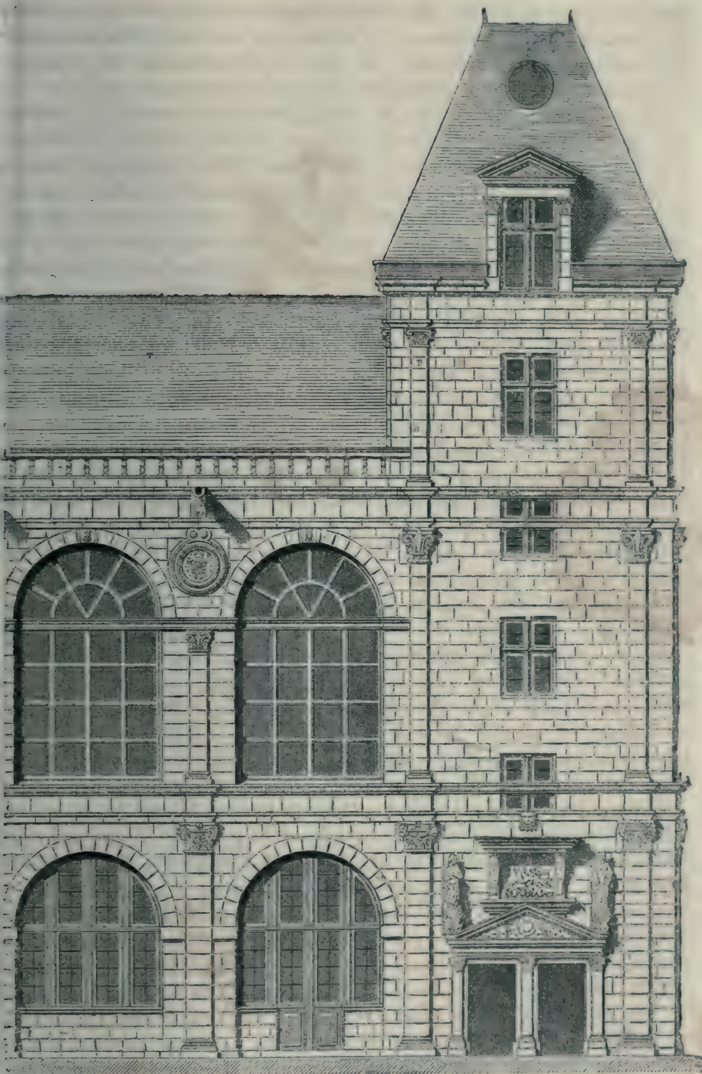


Fig. 136. — Façade sur la Cour ovale, côté sud. — Tour de l'escalier de la Porte dorée. (Palais de Fontainebleau.)

lement trouver en France des artistes capables de satisfaire à ses intentions quant à la disposition et à la décoration extérieure des nouveaux bâtiments qu'il avait ordonnés, se trouva probablement fort embarrassé quand il fallut entreprendre les décorations intérieures. »

On peut donc affirmer que les bâtiments de la Cour ovale étaient bâtis avant la venue de la colonie italienne à Fontainebleau, à l'exception de la salle de bal. Le fameux Benvenuto Cellini, sculpteur, orfévre et ciseleur, qui vint en France en 1540, nous apprend lui-même, dans ses étranges mémoires, que non-seulement la Cour ovale fut élevée par des architectes français, mais aussi l'entrée appelée Porte dorée (fig. 136), entrée qui, comme on sait, se compose d'un pavillon élevé avec deux étages de loges ou portiques largement ouverts. Le savant architecte, que nous avons cité plus haut, n'hésite pas à affirmer que ces constructions sont l'œuvre d'artistes français. « Nous en trouvons une nouvelle preuve, dit-il, dans l'ouvrage de Serlio, qui critique la nouvelle salle de bal qu'on construisait sans avoir recours à lui ni à ses conseils, et se trouve réduit à faire un projet qu'on ne lui a pas demandé, et qui reste sans résultat. » Le savant auteur ajoute que Serlio n'eût pas manqué de parler de ces travaux dans les ouvrages qu'il publia en France, s'il les avait exécutés. Cependant il ne faudrait pas croire que Serlio n'ait rien fait à Fontainebleau ; on le considère généralement comme l'auteur de la façade du corps de bâtiment de la cour des Fontaines adossé au vieux château. Cette œuvre de l'architecte italien, remarquable par la grandeur et l'harmonie de ses proportions, et l'emploi des ordres dont elle était décorée, avait un caractère monumental inconnu jusqu'alors, et il est probable que ce nouveau style, à la fois plus sévère et plus simple que celui des bâtiments de la Cour ovale, prévalut sur le style français tant décrié par les Italiens, et servit de type et de modèle aux bâtiments, et surtout à la façade principale de la cour du Cheval blanc moins anciennement construite. ».

Comme on vient de le voir, l'architecte Serlio[1] fut un des premiers artistes étrangers qui vint à Fontainebleau et qui jouit de la faveur du monarque. Mais quand il s'agit de décorer les intérieurs des bâtiments déjà élevés, François I[er] fit venir d'autres Italiens. Vers 1530, toute une colonie d'artistes d'outre-monts vint s'installer à Fontainebleau. A la tête de ces étrangers était le Florentin Rosso, « maître Roux », imagination bizarre et hardie, « talent vigoureux et tourmenté, espèce de Michel-Ange avorté : c'était un génie de décadence, un de ces hommes d'autant plus dangereux pour les écoles naissantes, qu'ils sont vraiment grands encore et qu'ils exercent un attrait singulier par l'énergie même de leurs erreurs. Il entendait admirable-

[1] Il mourut à Fontainebleau dans un âge avancé.

ment l'art de la décoration, comme l'atteste sa *galerie de François Ier*, où il fondit ensemble, pour ainsi dire, et fit concourir à des effets si riches et si divers la peinture, la statuaire et la sculpture ornementale. C'était précisément ce qu'avait souhaité le roi et ce qu'il appréciait le mieux. Le Rosso, comblé d'honneurs et de présents, nommé surintendant des bâtiments de Fontainebleau, « valet de chambre du roi et chanoine de la sainte Chapelle », régna près de dix ans sur nos arts (1534-1541)[1]. » Mais la brillante fortune de maître Roux fut troublée par l'entrée à Fontainebleau d'un autre Italien, le Bolonais Primatice (Primaticcio) (vers 1531), élève de Jules Romain. Une haine implacable naquit entre ces deux rivaux et leurs partisans, et fut telle, que François Ier fut obligé momentanément d'éloigner Primatice en lui donnant mission d'aller chercher des objets d'art en Italie. Rosso termina sa vie par le poison (1541), pour échapper au déshonneur d'avoir accusé injustement de vol Francesco di Pellegrino, son ami, et de l'avoir fait mettre à la torture.

Primatice était à Rome, s'acquittant de sa mission, aidé par Vignole, quand il apprit la mort de Rosso. Il hâta son retour, car on le retrouve à Fontainebleau en 1542. Il avait précédemment entrepris une infinité de travaux, et par ses tendances naturelles et par son éducation d'artiste, il était très-opposé au Rosso ; aussi, quand François Ier le nomma le successeur de son rival, il fit gratter et détruire une grande partie des œuvres du Rosso, et domina la colonie italienne avec un despotisme qui faillit tomber devant le caractère intrépide et vindicatif de Cellini, arrivé à Fontainebleau vers 1540. Les mémoires de ce dernier montrent d'une manière bien caractéristique ce que devenaient alors en Italie l'art et l'artiste abandonnés à tous les délires de la fantaisie. Pendant les commencements du règne de Primatice vint aussi en France un célèbre architecte italien, Vignole, qui fut, avec Palladio, le régulateur d'une sévère, noble et froide architecture, devenue classique chez nous, et qui eut sur notre art une influence nuisible en enlevant tout essor et toute originalité.

Débarrassé de ses rivaux, le Primatice, devenu seul maître, eut-il la direction des bâtiments qui s'élevaient alors à Fontainebleau ? exerça-t-il une action quelconque sur l'architecture française ? C'est une question difficile à résoudre, et cependant il est à peu près certain qu'il n'eut rien à construire, ou au moins que des constructions qui, comme le tombeau de François Ier, que lui commanda le fils de ce prince, n'ont pas pu, malgré un mérite incontestable, avoir une grande influence sur notre architecture. Ses plus beaux titres de gloire sont les peintures de la salle de bal et de la galerie d'Ulysse, sans compter celles dont il décora le palais par centaines : il devina et

[1] H. Martin, *Histoire de France*.

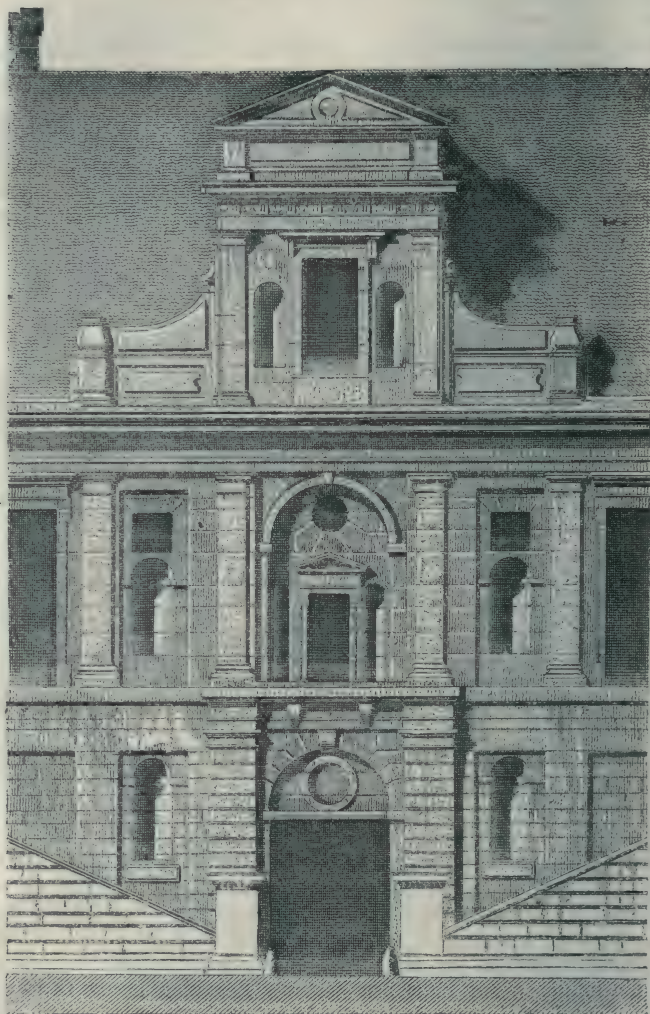


Fig. 137. — Façade de l'ancien théâtre. — Cour des Fontaines.
(Palais de Fontainebleau.)

organisa le système de la collaboration, si largement développé de nos jours. Malheureusement pour lui l'histoire a conservé les noms de ses auxiliaires, et l'honneur des plus beaux ouvrages qui lui sont attribués revient à Bagnacavallo, à Ruggieri de Bologne, à Prosper Fontana, à Damiano del Barbieri, mais surtout à Nicolo da Modena, appelé aussi Nicolo dell'Abate ou Abati, qui peut à bon droit en revendiquer la plus belle part.

Dans les dernières années du règne de François Ier, le Primatice fut nommé intendant des bâtiments royaux, et ce fut surtout sous Henri II qu'il put véritablement exercer ces hautes fonctions, qu'il conserva sous François II et sous Charles IX. Il mourut en 1570, comblé d'honneurs et de bienfaits.

Parmi les autres bâtiments du château de Fontainebleau élevés sous François Ier, le plus important fut celui qui est situé au fond de la cour des Fontaines, où se trouvait la galerie dite de François Ier, dont la décoration intérieure, due, comme nous l'avons dit, au Rosso, était admirablement conçue : extérieurement, si l'on en juge par les dessins de Ducerceau, ce corps de bâtiment a subi quelques modifications, et le portique du rez-de-chaussée a été reconstruit sous Henri IV. Une autre galerie, beaucoup plus grande que celle de François Ier, était la galerie d'Ulysse, dont le nom provenait de la décoration qui rappelait l'histoire du roi d'Ithaque ; elle fut détruite sous Louis XV. Bien que cette galerie fût en communication avec un des corps de bâtiment de la cour des Fontaines, elle se trouvait pour ainsi dire en dehors du château ; car à cette époque le fossé qui lui servait de clôture était à peu de distance de la façade et laissait la cour du Cheval blanc en dehors de l'enceinte[1]. Quant à la façade qui est devenue depuis la façade principale du château, celle au milieu de laquelle a été construit le fameux escalier en fer à cheval, elle fut laissée inachevée par François Ier (fig. 137).

La cour des Fontaines se trouvait donc sous ce prince entourée de trois côtés seulement ; au midi, elle était ouverte sur un vaste étang qui donnait un grand charme aux appartements et galeries situés sur son pourtour. Ces nouvelles constructions formaient certainement une notable addition aux anciennes ; mais François Ier les trouva insuffisantes, et il entreprit, en dehors même de l'enceinte du nouveau château, de construire une galerie dont nous venons de parler, la galerie d'Ulysse. Plus tard le roi, ayant racheté les bâtiments et terres concédés aux mathurins par Louis IX, compléta la grande cour du Cheval blanc, et fit élever la nouvelle chapelle de la Sainte-Trinité, en prolongement d'une des ailes de la cour des Fontaines.

Ce fut aussi François Ier qui fit bâtir, dans la Cour ovale, ce portique

[1] M. Albert Lenoir.

ou péristyle saillant qui sert de vestibule et donne accès à des apparte
ments disposés au premier étage (fig. 138). Ce portique était surmont

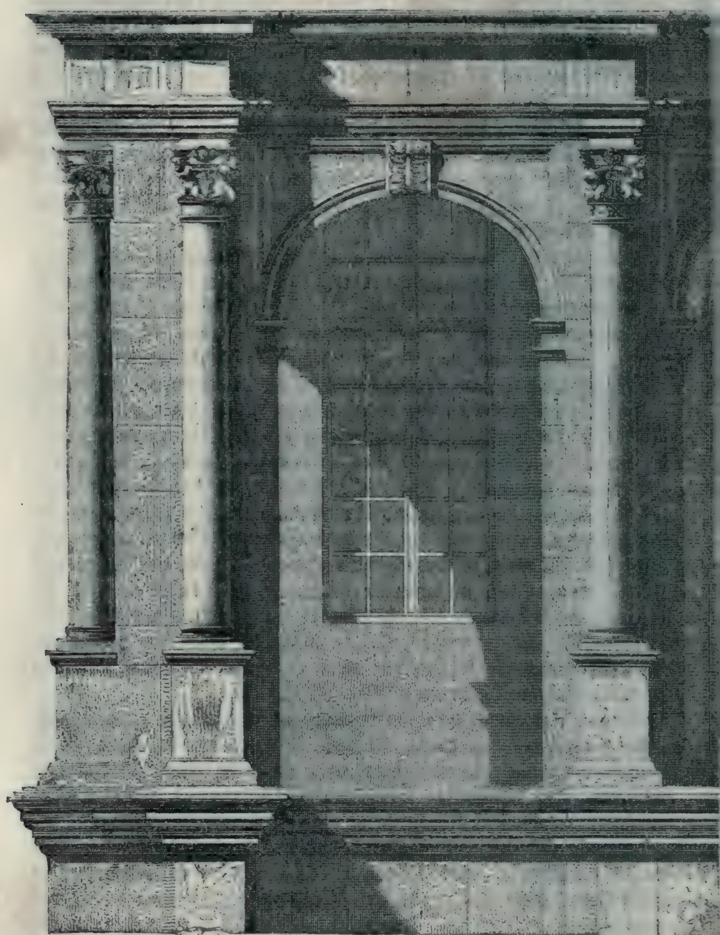


Fig. 138. — Péristyle de la Cour ovale (1er étage). — Palais de Fontainebleau.

d'une tribune monumentale d'où la cour pouvait assister aux fêtes et
tournois qui se passaient dans la Cour ovale (fig. 139). Ce ne fut que

plus tard, que François Ier eut l'idée de faire construire la salle de bal entre la chapelle Saint-Saturnin et la Porte dorée. Par suite de cette construction, la chapelle se trouva engagée entre deux corps de bâtiments qui formèrent un des côtés de la Cour ovale.

Quant à ce portique de colonnes qui entoure une partie de cette cour, « on ne peut douter qu'il n'ait été ajouté postérieurement à la construction du mur de face auquel il est adossé ; il suffit, pour s'en convaincre, d'observer le défaut de correspondance entre les colonnes



Fig. 139. — Un des chapiteaux de la Cour ovale (péristyle). — Palais de Fontainebleau.

et les trumeaux, de remarquer leurs espacements inégaux ; de plus, les consoles de pierre, scellées dans la muraille sous ce portique, sont des témoignages du balcon qui régnait primitivement sur les façades. Le style des colonnes ne permet pas de rapporter cette adjonction à une date beaucoup plus récente que celle de la construction des bâtiments, c'est-à-dire que le règne de François Ier, à moins cependant qu'on ait employé des colonnes anciennes en leur donnant une nouvelle destination. »

Tels furent les changements que François Ier apporta à l'ancien

manoir féodal de Louis IX, et qui lui ont mérité à juste titre le nom de fondateur du château de Fontainebleau. Toutes les constructions qui vinrent après celles qu'il fit élever leur sont certainement inférieures, et elles sont à leur tour inférieures à Chambord et à Blois. Elles nous montrent, en effet, des pavillons froidement réguliers, uniformément décorés de pilastres; les lucarnes, les grands combles, n'ont plus cette riche ornementation qui plaît tant à Blois et à Chambord; on n'y trouve plus de ces sveltes et élégantes tourelles, de ces somptueuses cages d'escaliers à jour, dont les corps saillants jettent une heureuse variété dans les grandes lignes architecturales d'une façade. En somme, le dehors ne vaut pas les splendeurs du dedans, et le château de Fontainebleau, énorme et incohérent entassement de palais, brille surtout par ses galeries et la splendide ornementation semée partout à l'intérieur. Ainsi la galerie de François Ier, la salle de bal, aujourd'hui restaurées, saisissent d'admiration et frappent vivement par cet ensemble à la fois si grandiose, si magnifique et si harmonieux.

L'école de Fontainebleau, formée par les artistes italiens et leurs élèves étrangers ou français, eut-elle sur notre architecture une influence régénératrice; et fut-elle assez forte pour fixer l'art français? A ces deux questions nous pouvons répondre que l'art français ne se laissa pas emporter sans résistance par le torrent de l'invasion italienne. Là où François Ier commandait les constructions, le goût italien était certain de dominer, car le roi ménageait peu l'art ogival et ne le regrettait pas; dans les arts comme dans les lettres, il n'aimait que les créations du génie moderne. Mais, en province, les vieilles écoles locales, vaincues à la cour, cherchèrent à lutter contre les étrangers. Nous les avons vues, ayant à leur tête des artistes pleins de foi, de science et de goût, élever ou terminer des édifices religieux commencés au siècle précédent. Il est vrai de dire que l'architecture religieuse était bien plus profondément enracinée dans notre sol que l'architecture civile; mais les clochers de Chartres, la flèche centrale de Rouen et la tour de Beurre, la tour Saint-Jacques de la Boucherie à Paris, les flèches de Saint-André de Bordeaux, de Saint-Jean de Soissons, etc., nous prouvent que dans beaucoup de localités où l'omnipotence de la cour ne se fit pas sentir, l'école de Fontainebleau n'eut aucune prise sur la marche de l'architecture. Nous l'avons dit précédemment, l'art ogival mourut d'épuisement, mais non vaincu par la Renaissance.

En même temps que de nouveaux artistes nationaux luttaient contre l'envahissement du style italien, d'autres artistes, élèves de l'école de Fontainebleau, étaient devenus les champions de l'art italien : Michel Sanson, Louis Dubreuil, François Marchand d'Orléans, Simon de Paris, Claude de Troyes, Laurent le Picard, tous *stucateurs*, qu'em-

ployait le Rosso, furent absorbés entièrement par l'école étrangère.

Mais le torrent italien n'entraîna pas tous les artistes dans son cours envahissant : il y eut de jeunes et remarquables talents qui, tout en étant subjugués par les idées nouvelles, surent garder leur liberté et formèrent une génération pleine de force et de vie. Cette génération d'architectes et de sculpteurs, prenant l'antiquité pour modèle, eut assez de génie pour maintenir l'art en dehors de l'imitation ; mais eux disparus, l'amour aveugle de l'antiquité paralysa toute originalité, toute invention, et entraîna l'art en dehors de la raison, lui fit suivre la voie des imitations serviles et puériles dont les conséquences lui devinrent si promptement funestes.

Etudions donc, dans les limites de notre cadre, les productions de cette génération des grands architectes de la Renaissance française sous les derniers Valois.

LIVRE IV

FRANCE MONARCHIQUE

La Renaissance sous les derniers Valois. — Les grands architectes de la Renaissance.

1. — Pendant que l'architecture et les arts qui lui sont attachés marchaient, poussés par les artistes italiens, dans les voies extrêmes où les menait la fougue du Rosso et du Primatice, la jeune génération d'architectes, subjuguée par les beautés de l'art antique, cherchait à faire contre-poids à l'exagération italienne, en étudiant les monuments de Rome avec un soin tout particulier et en rapportant en France des idées saines et vraies sur l'application des traditions antiques.

Quand Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Bullant, Jean Goujon paraissent, vers la fin du règne de François Ier, la France devient la rivale heureuse de l'Italie ; elle possède des artistes qui dirigeront dorénavant la marche des arts et à qui seuls sera confiée leur destinée : car, sous les derniers Valois, la direction donné aux arts et aux lettres n'est plus le fait de la puissance royale ; à l'exception peut-être de Henri II, héritier direct de François Ier, les rois sont plus ou moins absorbés par les querelles religieuses et les guerres civiles qui en furent la suite ; ils n'eurent d'ailleurs, comme on sait, qu'un règne très-court, puisque leur dynastie s'éteignit avec Henri III (1589). Pendant

cet espace de quarante-deux ans, qui vit Henri II, François II, Charles IX et Henri III, les arts comme la politique sont, on peut le dire, dirigés par Catherine de Médicis. Cette princesse exerça sur nos arts et en particulier sur notre architecture une influence qui persista pendant son long règne, et qui maintint les artistes dans la même voie. C'est là au moins ce qu'on ne peut lui reprocher : elle apporta en France l'immoralité politique, mais aussi ce que son pays avait alors de meilleur, je veux dire le goût de la science et des beaux-arts. « Elle avoit le cœur, dit Brantôme, tout noble, tout libé-
» ral et tout magnifique, et tout pareil à celui de son grand oncle le
» pape Léon et du magnifique le seigneur Laurens de Médicis; car elle
» despensoit et donnoit tout, ou faisoit bastir ou despensoit en d'hono-
» rables magnificences, et prenoit plaisir de donner toujours quelque
» récréation à son peuple ou à sa court, comme en festins, bals, danses,
» courses de bagues, dont en a faict trois fort superbes en sa vie. Je
» says que plusieurs blasmèrent en France cette despense par trop
» superflue; mais la royne disoit qu'elle le faisoit pour monstrer à l'es-
» trangier que la France n'estoit si totalement ruinée et pauvre à cause
» des guerres passées, comme ils l'estimoient. »

C'est là un fait incontestable que cette protection accordée par Catherine de Médicis aux grands artistes qui rendirent le XVIe siècle si célèbre dans l'histoire des arts : les monuments qui furent élevés sous son inspiration le prouvent, la dédicace que Philibert de l'Orme lui fit de son traité d'architecture vient confirmer cette assertion. L'illustre architecte s'exprime ainsi dans son épître à la reine mère :
« Madame, je voy de jour en jour l'accroissement du grandissime
» plaisir que Votre Majesté prend à l'architecture, et comme de plus
» en plus votre bon esprit s'y manifeste et reluit, quand vous-même
» prenez la peine de portraire et esquicher les bastimens qu'il vous
» plaît commander estre faits, sans y omettre les mesures des longueurs
» et largeurs, avec le département des logis qui véritablement ne sont
» vulgaires et petits, ains fort excellens et plus que admirables : comme
» entre plusieurs est celuy du palays que vous faictes bâtir de neuf en
» Paris, près la porte neufve et le Louvre maison du roy, etc... »

Le grand mouvement artistique que François Ier avait fait naître en France se poursuivit donc sous ses successeurs; tous les monuments que ce prince laissait inachevés furent continués et terminés. L'élan prodigieux était trop grand pour qu'il fût possible de voir les arts s'arrêter dans leur essor, et s'il faut reconnaître la protection de Catherine de Médicis, il ne faut pas oublier que d'éminents artistes étaient nés au moment où, en France, l'enthousiasme pour l'antiquité entraînait toute la société et qu'ils avaient grandi sous cette influence régénératrice. Ce sont ces artistes, véritables maîtres de l'art sous les derniers Valois, qui ont élevé les beaux édifices marquant les limites

e la Renaissance dans notre pays. Après eux, les constructions u'on élève ne sont plus que de pâles copies de l'antique, dans lesuelles l'originalité française ne se montre plus qu'à de rares interalles.

2. — Un fait assez curieux à signaler, c'est que quelques-uns d'entre ux commencèrent à se faire connaître au même temps où l'école de 'ontainebleau était dans tout son éclat, et qu'ils ne se laissèrent pas létourner par le rayonnement fascinateur des maîtres de cette école. Le premier de ces artistes remarquables qui, dès 1540, commença sa réputation, est Jean Bullant, l'architecte du château d'Ecouen.

Ecouen est un bourg de Seine-et-Oise, à 19 kilomètres de Paris, dont l'origine est fort ancienne, et qui appartenait à la maison de Montmorency depuis le XIe siècle. Sous François Ier, Ecouen possédait un vieux château féodal situé sur une éminence et environné de bois. Quand le connétable de Montmorency, après avoir encouru la disgrâce du roi pour lui avoir conseillé de s'en rapporter à la parole de Charles-Quint en le laissant traverser la France, vint fixer sa résidence dans ce manoir qui avait abrité ses ancêtres, il résolut de faire reconstruire le château d'Ecouen, et de se créer, dans cette magnifique situation, une retraite splendide où il pût oublier les vicissitudes de la faveur royale. Or, parmi les protégés du connétable se trouvait un jeune homme, probablement né à Ecouen, et qu'il envoya à Rome étudier l'architecture : ce jeune homme était Jean Bullant. C'est au moins là ce qu'il est supposable d'admettre, car l'histoire ne fournit aucun document certain sur les commencements de ce grand architecte. Cependant un fait hors de doute, c'est que Bullant alla étudier son art en Italie, puisqu'il le dit lui-même dans un de ses écrits, qu'il y mesura les restes de l'antiquité et analysa les inspirations que les artistes italiens y puisèrent les premiers. Ce fut à son protégé, revenu de Rome, que le connétable de Montmorency confia, vers 1540, la reconstruction de son château d'Ecouen, et la manière dont il s'acquitta de cet important travail lui acquit bientôt une grande réputation : c'est du reste son œuvre capitale, et elle mérite, sans contredit, qu'on s'y arrête un instant.

Le château d'Ecouen est un vaste édifice, occupant probablement l'emplacement de l'ancien manoir féodal. Il est composé de quatre corps de bâtiments formant un quadrilatère, aux angles duquel sont quatre pavillons plus élevés et plus saillants que le reste de l'édifice. Dans les angles rentrants des pavillons, de hautes et étroites tourelles qui se terminent en cône, semblent n'avoir été placées là que pour indiquer l'époque de la construction, où l'art vaincu avait encore assez de force pour se montrer devant son redoutable rival.

On entre dans ce château par un pont construit au-dessus d'un fossé large et profond. La porte principale a été, en différents temps,

cruellement dégradée ; mais on y remarque encore avec intérêt des détails d'un goût fin et délicat. C'était au-dessus de cette porte que l'on voyait autrefois la statue équestre du brave connétable. La statue a disparu, ainsi qu'une riche et belle galerie soutenue par des colonnes qui, de ce côté de la principale entrée, formaient un superbe portique.

La cour est pavée de marbre de différentes couleurs. On admire, en y entrant, les avant-corps qui servent de milieu aux deux grandes façades de la cour. L'une est formée de deux ordres, le dorique et le corinthien ; l'autre, plus grande et plus majestueuse, d'un grand ordre de colonnes corinthiennes, dont la hauteur est égale à celle de tout le bâtiment. Celle-ci forme un beau péristyle de quatre colonnes. L'entre-colonnement du milieu, beaucoup plus large que les deux autres, s'ouvre pour indiquer l'entrée de l'escalier qui aboutit à cet endroit. Ce milieu est percé de deux arcades et de deux croisées. Les deux espaces des deux autres entre-colonnements sont remplis, dans le haut, de tables ou cadres profilés, qui reçoivent des armoiries ; dans le bas, par des niches où l'on voyait autrefois des statues précieuses.

Tout l'édifice est composé d'un rez-de-chaussée et de deux étages, dont le second est pris aux dépens du comble. Les croisées du second étage offrent des ornements d'un goût capricieux qui contrastent avec le beau style antique du péristyle que nous venons d'esquisser.

Mais ce qui frappait vivement la vue, c'était l'entrée principale avec la composition architecturale de son milieu, composition purement décorative sans aucun doute, mais qui jusqu'à présent n'avait pas eu sa pareille. Ici l'art était intervenu avec hardiesse pour élever le frontispice d'une splendide demeure. Ce morceau remarquable, qui malheureusement n'existe plus, se composait de trois étages superposés et diversement décorés : au rez-de-chaussée, une ordonnance dorique ; au second, une ordonnance ionique, et, à l'étage supérieur, des caryatides accouplées, soutenant une arcade au fond de laquelle était placée la statue équestre du connétable.

Une particularité encore remarquable de cette œuvre de Bullant, c'est la cour intérieure, dans laquelle on ne peut reconnaître un ensemble ; l'architecte paraît avoir voulu faire sur chaque face un spécimen des ordonnances variées qu'il avait étudiées en Italie. Cette variété d'intention et de parti pris, blâmée par les uns, louée par les autres, ne montre pas moins la souplesse du talent unie à la science, et prouve l'influence de l'enthousiasme qu'avaient excité chez Bullant les restes des monuments de la Rome antique.

Un autre contraste frappant, c'est celui que forme la chapelle située dans un des quatre pavillons d'angle, et qui possède le caractère ogival, exprimé par ses grandes fenêtres à ogive, ses voûtes à nervures, etc. Ce fait nous prouve encore qu'un certain nombre d'ar-

hitectes du XVIe siècle admettaient l'art ogival comme le seul propre ux édifices religieux ; aussi nous voyons Bullant, nourri des traditions e l'art antique, adopter ce principe, qui devait tenir, du reste, plutôt un sentiment de religiosité qu'à un sentiment purement artistique. Iais si la forme de la chapelle d'Ecouen, belle d'effet, est tout entière lu style ogival, l'auteur n'a pu résister à son enthousiasme pour l'aniique en élevant le maître autel, composition élégante, pleine de goût, où les lignes architecturales et les sculptures se marient avec ant d'harmonie, qu'on l'a considérée comme l'œuvre d'un même rtiste : ce qui ferait supposer que Bullant en fit à la fois l'architecture t la sculpture. Ce fait s'accorderait du reste avec les assertions de lusieurs de ses biographes, et n'était pas rare en Italie, aux XVe et XVIe siècles.

Le maître autel de la chapelle d'Ecouen avait été transporté au nusée des monuments français. Depuis la suppression de ce musée, l orne la chapelle du château de Chantilly, dont on attribue plusieurs arties extérieures à Bullant.

Il paraît que ce maître autel ne formait pas la seule décoration de la chapelle du château d'Ecouen ; elle était en outre couverte intérieurement, jusqu'à 2 mètres de hauteur, de boiseries composées de morceaux de différentes couleurs et de figures de marqueterie ; des vitraux peints éclairaient l'intérieur, et un petit oratoire qui y attenait était paré avec des carreaux de faïence émaillée de Palissy ; enfin des tribunes en boiseries magnifiquement sculptées, des peintures aux voûtes, complétaient une décoration riche et pleine de goût.

Les autres bâtiments renfermaient des galeries et des appartements dont la décoration primitive est presque complétement disparue. On sait que les peintures des meilleurs maîtres italiens, les vitres peintes d'après les dessins de Raphaël, des statues antiques répandues partout jusque dans les péristyles et dans les escaliers, formaient un intérieur magnifique où se montrait le goût du connétable pour les productions des arts antiques. On sait aussi que dans les deux niches du portail de la cour, à gauche de l'entrée, étaient placés les deux esclaves de Michel-Ange, que Henri II, dernier duc de Montmorency, donna en mourant (1632) au cardinal de Richelieu, et qui sont aujourd'hui au musée du Louvre. Bullant avait fait aussi travailler le Rosso, qui avait peint un Christ mort pour la chapelle, et Jean Goujon et Paul Ponce, ses amis et ses émules.

Le connétable Anne de Montmorency continua jusqu'à sa mort à embellir sa royale demeure ; ses successeurs l'habitèrent de préférence à leurs autres châteaux, jusqu'à la mort de Henri de Montmorency, que Richelieu fit périr sur l'échafaud en 1632. Charlotte de Montmorency, héritière de cette illustre maison, fit passer, par son mariage avec Henri de Bourbon, tous les biens des Montmorency dans la

famille de son mari, et c'est ainsi que les Condés possédèrent Ecouen jusqu'à la Révolution. Mais, pendant cette époque, l'œuvre de Jean Bullant fut tellement abandonnée, que le prince de Condé aima mieux faire démolir la magnifique entrée du château, que de sacrifier en réparation la somme de huit à dix mille livres. Ravagé pendant la période révolutionnaire, il fut en l'an V retiré de la vente des domaines nationaux par l'intervention d'un ministre, ami des arts, et sauvé ainsi d'une destruction probable. Après la bataille d'Austerlitz, Napoléon y institua la maison d'éducation des filles de la Légion d'honneur, sous la direction de madame de Campan. Quand cette institution fut réduite aux maisons de Saint-Denis et des Loges, le château d'Ecouen fut abandonné. Ce n'est que depuis quelques années qu'il a repris sa première destination.

L'œuvre de Jean Bullant lui acquit une juste réputation : aussi quand son protecteur put, sous Henri II, le recommander à la faveur royale, il fut nommé contrôleur des bâtiments de la couronne en 1557. Ayant été disgracié quelques années plus tard, Bullant occupa ses loisirs en publiant deux ouvrages qui augmentèrent sa réputation. Le premier se compose de deux parties : la première est intitulée *Recueil d'horlogiographie, contenant la description, fabrication et usage des horloges solaires*; et la seconde, *Petit traité de géométrie et d'horlogiographie pratique*. Ces deux écrits, remplis de gravures sur bois, furent publiés dans les années 1561 et 1562 et dédiés au connétable. Le second ouvrage, dédié au maréchal François de Montmorency, fils de son premier protecteur, parut en 1564, sous le titre de *Reigle généralle d'architecture des cinq manières de colonnes, à sçavoir, Toscane, Dorique, Ionique, Corinthe et Composite*; il est rempli, comme le premier, d'un grand nombre de gravures retraçant les ordres d'après les monuments de l'antiquité.

Dans les dernières années de sa vie, Jean Bullant devint architecte de la reine mère, fut nommé surintendant de ses bâtiments, et conduisit, à partir de 1570, les travaux du château des Tuileries dont il avait été chargé de faire les plans et dessins, concurremment avec Philibert de l'Orme. On sait que cette demeure fut construite sur l'emplacement de fabriques de tuiles appartenant à un sieur Nicolas Neuville, et qui se trouvaient alors en dehors de l'enceinte de la ville.

Les plans du château des Tuileries, tels que Bullant et de l'Orme les avaient conçus, étaient pleins de grandeur et de noblesse, et donnent une haute idée du génie des deux artistes. Mais Catherine de Médicis les réduisit beaucoup, craignant sans doute les dépenses excessives qu'occasionnerait leur exécution; elle fit exécuter par de l'Orme, son architecte particulier, le corps de bâtiment qui avait vue sur le jardin. La reine mère dédommagea Bullant en le chargeant seul de réunir en un seul corps d'hôtel la maison des Filles pénitentes et un hôtel con-

igu dont elle voulait faire son habitation. L'ensemble de ces bâtiments prit le nom d'*hôtel de la Reine*, puis celui d'*hôtel de Soissons*. C'était, après le Louvre, le plus grand édifice de la capitale, et l'on sait qu'il fut démoli à la fin du siècle dernier pour faire place à la halle au blé et aux maisons de la rue circulaire qui l'entoure. On n'en laissa subsister que la colonne monumentale engagée dans le mur de la rotonde, et qui servit à Catherine de Médicis pour ses observations astrologiques. Un cadran solaire a été ajusté à la partie supérieure, et son piédestal est devenu une fontaine.

Jean Bullant passe pour avoir élevé aussi le tombeau du connétable de Montmorency qui fut transporté au musée des monuments français. Les figures couchées du connétable et de sa femme, Madeleine de Savoie, avaient été sculptées par Barthélemy Prieur; elles étaient de véritables chefs-d'œuvre. Jean Bullant donna encore les plans de l'hôtel Carnavalet, à Paris, pour le président des Ligneris; il eut pour collaborateur Jean Goujon. Du Cerceau continua son œuvre, qui fut achevée par Mansart. Le roi Henri III confirma Bullant dans ses fonctions de contrôleur des bâtiments de la couronne, et le chargea de terminer le tombeau des Valois à Saint-Denis; ce monument avait été commencé par Philibert de l'Orme. Jean Bullant mourut en 1578.

3. — Une année après que Bullant eut jeté les fondations du château d'Ecouen, un autre architecte célèbre, Pierre Lescot, commençait les travaux d'un nouveau Louvre d'après les ordres de François Ier.

Nous avons, dans un chapitre précédent[1], étudié le Louvre comme édifice militaire jusqu'aux constructions qu'y fit faire Charles V. Depuis cette époque les rois de France s'étaient peu intéressés à cette vieille demeure de Philippe-Auguste; Louis XI, Charles VIII, Louis XII, s'en servirent plutôt comme arsenal que comme résidence. Mais François Ier avait pensé plusieurs fois à rebâtir le Louvre; il avait été contrarié des réparations considérables qu'il avait fallu exécuter à cette forteresse royale pour le passage de l'empereur Charles-Quint, et ce fait ne fut pas sans influer sur la détermination que prit le roi de France de reconstruire entièrement ce château, dont les incommodes distributions ne convenaient plus au goût et aux usages du temps. Il paraît que Serlio, sur la demande de François Ier, avait fait des projets pour le Louvre nouveau, mais il en fut lui-même peu satisfait et les retira; d'un autre côté, les suites onéreuses du traité de Madrid, les complications de la politique, les premiers avant-coureurs de la réforme à l'étranger, avaient fait ajourner le projet du roi. Plusieurs années se passèrent donc sans qu'on mît les travaux en train. Pendant ce temps-là, il est probable que Pierre Lescot de Lissy, seigneur du fief de la Grange du Martroy, et aussi seigneur de

[1] Voy. livre XVIII p. 372.

Clagny [1], avait voyagé en Italie pour étudier l'art antique; à cette époque aussi, Bullant commençait la fastueuse résidence du connétable de Montmorency à Ecouen, et comme cette demeure surpassait en magnificence les maisons royales, le monarque en fut jaloux, et revint à son projet primitif de se faire construire un splendide palais. Lescot était revenu d'Italie; il présenta au roi des dessins, que Serlio lui-même déclara préférables aux siens : il en conseilla l'exécution. François Ier adopta les plans du jeune artiste français, et Pierre Lescot, âgé d'une trentaine d'années, commença vers 1541 l'importante entreprise de la reconstruction du Louvre, en s'adjoignant son ami Jean Goujon pour la décoration.

D'après les projets de Lescot, dit M. A. Lenoir, les nouvelles constructions occupaient, à quelque différence près, l'espace couvert par les anciens corps de bâtiments, et l'étendue de la cour était à peu près celle du château de Charles V, c'est-à-dire environ le quart de celle qui existe aujourd'hui L'entrée principale du palais, qui originairement était du côté de la Seine, fut transportée à l'est, du côté de Saint-Germain l'Auxerrois. Les bâtiments élevés par Lescot formaient deux ailes, l'une à l'ouest, et l'autre au sud, parallèle à la rivière; l'aile de l'ouest se prolongeait jusqu'au gros pavillon qui fut élevé depuis, et qu'on nomme pavillon de l'horloge, et celle du sud, perpendiculaire à la première, se terminait à peu près au milieu de l'avant-corps où se trouve le vestibule conduisant au pont des Arts. Ce dernier corps de logis n'avait alors comme épaisseur que celle des petites galeries qui sont actuellement éclairées sur la cour; il fut doublé plus tard. Lescot avait sans doute été amené à adopter cette dimension par la direction des murailles de l'ancien château qui lui servirent de fondations. Mais les gravures de du Cerceau montrent que ces bâtiments n'étaient pas terminés à leurs extrémités, et l'on ne peut savoir comment Lescot comptait les raccorder avec les corps de bâtiments en retour qui devaient en compléter l'ensemble. Nous remarquerons ici que les tours furent remplacées par des pavillons carrés qui avaient moins de saillie que celles-ci, mais qui s'élevaient plus haut que les bâtiments adjacents.

Les façades extérieures étaient fort simples : c'était seulement dans les façades intérieures de la cour que Pierre Lescot avait cru pouvoir déployer un grand luxe. C'est donc l'architecture de la cour du Louvre qui mérite surtout de fixer l'attention, et c'est son ordonnance, ou au moins ce qui nous est resté de l'œuvre de Lescot, qui forme assurément le plus beau morceau architectural qu'aucun artiste ait produit depuis la renaissance des arts dans notre pays. Quoique tout le monde

[1] Voyez l'intéressant livre de M. Berty, *les Grands architectes de la Renaissance*.

connaisse la cour du Louvre, nous ne pouvons résister au désir de décrire à grands traits la partie sud-ouest qui appartient à Pierre Lescot.

Au rez-de-chaussée, une large disposition de portiques soutenant, sur des faisceaux de colonnes d'un dorique ingénieusement composé, l'immense voûte de la salle des Caryatides (musée des antiques). Cette salle monumentale, terminée d'un côté par une cheminée colossale de marbre blanc couverte de sculptures, de l'autre par la tribune aux caryatides, chef-d'œuvre de Jean Goujon, que surmonte le célèbre bas-relief de Benvenuto Cellini, de bronze, et sous laquelle s'ouvrent les admirables portes de bronze ciselées par Riccio. Au premier étage, une suite de chambres et de salles spacieuses, destinées au logement du monarque, et se distinguant principalement par leurs boiseries sculptées ; au-dessus, un attique desservant cet ensemble d'apparat ; les trois étages liés entre eux par un escalier où la sculpture tient une place dominante, tant sur les berceaux de son cintre que sur les plafonds de ses paliers ; partout, entre les plans et les élévations, une harmonie qui saisit le spectateur, des profils purs et fins, la sévérité unie à l'élégance, des détails naïfs et grandioses, un parti pris avec décision et en même temps avec sagesse : telle est l'ordonnance intérieure.

Si nous examinons les façades, nous y voyons les divisions les plus harmoniques. Le rez-de-chaussée, dont les murailles devaient avoir une grande épaisseur pour résister à la poussée des voûtes, est formé d'arcades qui, par leur saillie sur le mur des salles, donnèrent un grand caractère de fermeté à cette partie inférieure de l'édifice ; chaque pile, décorée d'un pilastre corinthien, devient un véritable contre-fort que l'artiste a su embellir avec art sans en dissimuler la fonction.

Au-dessus de ce rez-de-chaussée s'élève l'étage principal, d'ordonnance composite. On voit que là doivent se trouver les appartements du monarque. Les avant-corps, au milieu desquels sont placées les portes des rez-de-chaussée, se dessinent plus franchement au premier ; ils ont toute la saillie du portique inférieur, et motivent dans l'attique une suite de frontons curvilignes qui, comme forme décorative, rompent heureusement la ligne droite de la corniche supérieure.

C'est surtout dans la composition et les proportions de cet attique, que Lescot s'est montré artiste consommé : il avait compris qu'il devait suivre le principe de la progression croissante d'un étage à l'autre. Ainsi il avait employé le corinthien au rez-de-chaussée et appliqué à son premier étage un somptueux composite ; arrivé à l'attique, il ne négligea rien pour qu'il fût à la fois élégant, noble et pompeux. Ce dernier étage, destiné aux logements des personnes de la suite du roi, s'éclairait par des fenêtres de petites dimensions qu'il était difficile de mettre en harmonie avec celles des étages inférieurs. Lescot

ne recula pas devant cette difficulté, et sut détourner l'attention du spectateur vers une décoration que les uns ont blâmée, les autres louée, mais que certainement on regretterait de ne pas rencontrer. Il ne s'arrêta pas là : acceptant franchement la nécessité des combles élevés et de l'écoulement des eaux, il mit tant d'art et de goût dans la composition des chéneaux et dans celle des cheminées, il apporta une telle recherche dans l'ornementation des faîtages de plomb doré dont il couronna l'extrémité des toits, que la partie supérieure de l'édifice pouvait presque passer pour la plus belle. Il est à regretter qu'aujourd'hui les combles soient dépouillés de ces ornements de bon goût que les gravures de du Cerceau reproduisent avec fidélité.

On a reproché à l'œuvre de Lescot une trop grande profusion d'ornements, et de l'attique surtout, on a dit que la richesse de la décoration allait jusqu'à la prodigalité. Sans atténuer complétement ce qu'il peut y avoir de fondé dans ce reproche, nous dirons qu'il ne faut pas perdre de vue l'époque pendant laquelle Lescot travaillait. Ces pierres incrustées de marbres précieux, sculptées et refouillées avec tant d'art et de délicatesse, n'avaient certainement rien de trop riche pour cette cour magnifique où les hommes, rivalisant de luxe avec les femmes, prodiguaient dans leurs vêtements la soie, le velours, les plumes, l'or et les broderies ; le Louvre de Lescot n'était donc, par sa richesse, que l'expression des mœurs, des idées et des goûts de la cour galante de Henri II. D'un autre côté, on conçoit comment l'artiste a pu se laisser entraîner à cet excès, en songeant à la transition de la surabondance du style ogival fleuri, qui régnait encore, à la simplicité grecque. Lescot dut donc encore satisfaire à ce goût de ses contemporains en adoptant un point de départ tout différent et des formes toutes nouvelles.

En résumé, le Louvre de Pierre Lescot est, ce nous semble, la dernière expression de la Renaissance dans notre pays ; il est bien en harmonie par son architecture avec cette époque où la France prend une physionomie qui lui est propre, où les lumières se répandent, où son langage se forme et s'épure, ses mœurs se policent, où les arts et les sciences unissent leurs efforts pour la mettre au rang des premières nations du monde, rang qu'elle n'a pas quitté depuis. Sous ce rapport, le Louvre est bien un monument français, dans lequel l'influence étrangère ne se fait pas sentir ; c'est un monument véritablement original, dont l'architecture n'a pas d'égale en Italie et qui n'a pas été surpassée encore. La construction du Louvre est l'œuvre capitale de Pierre Lescot, celle à laquelle il a dû sa réputation. Son premier travail connu avait été le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, dont la sculpture fut faite par Jean Goujon ; on sait aussi que vers 1550 il éleva, avec la collaboration du célèbre sculpteur, la fontaine des Innocents, qui faisait le coin méridional des rues Saint-Denis et aux Fers. Vers 1783,

à la suite de la démolition de l'église des Innocents, elle fut démontée avec soin, et, en y ajoutant une nouvelle travée, on la réédifia au centre du marché, où on la voit aujourd'hui.

Lescot ne cessa de diriger les travaux du Louvre qu'à sa mort, qui eut lieu en 1578. Il avait eu sa part des récompenses que François Ier et Henri II distribuaient à leurs serviteurs. Ce fut ainsi qu'il fut nommé conseiller et aumônier ordinaire du roi et abbé commendataire de Clermont près de Laval ; on le pourvut ensuite d'un canonicat dans l'église Notre-Dame de Paris, où il fut enterré en vertu d'une fondation pieuse qu'il avait faite. On croit qu'il avait soixante-huit ans quand il mourut, ce qui mettrait sa naissance en l'an 1510.

4. — Nous ne séparerons pas Jean Goujon de Pierre Lescot, qu'une fraternelle amitié unissait. Jean Goujon est regardé comme le plus illustre de nos sculpteurs ; il était aussi architecte. « Malgré l'extrême popularité de son nom, plus grande actuellement que jamais, Jean Goujon n'est guère connu que par ses productions plastiques. Sa vie est enveloppée d'un nuage singulièrement impénétrable, et tous les efforts si ardemment faits de nos jours pour dégager de l'obscurité les principaux événements de sa laborieuse existence ont à peine abouti à en révéler quelques détails [1]. »

On suppose que ses premiers travaux furent ceux qu'il exécuta à l'église Saint-Maclou de Rouen ; on le voit ensuite « taillant des ymages » au jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, puis à Ecouen, et enfin au Louvre. Mais cette dernière construction ne l'absorba pas tellement, qu'il ne fit la décoration de la fontaine des Innocents, d'une partie du château d'Anet, dont nous parlerons bientôt, et d'un grand nombre d'autres édifices.

Mais la plus remarquable de ses productions, son véritable chef-d'œuvre, est la décoration de la salle des gardes du Louvre (musée des antiques), ou salle des Caryatides. La principale ornementation de cette salle est la tribune supportée par les quatre admirables caryatides, qui sont évidemment son œuvre capitale. L'antiquité grecque fit usage de ce genre de supports, et Jean Goujon le reproduisit pour la première fois ; mais ce fut avec d'autant plus de mérite et de gloire, que sa création semble une inspiration de son propre génie. Les monuments grecs dans lesquels existent encore des caryatides étaient en effet à peine connus, et il est difficile de supposer qu'ils aient pu lui servir de modèles. Quoi qu'il en soit, il est le premier qui fit renaître l'emploi de ces figures dans l'art moderne, et en leur coupant les bras, il montra qu'il était digne de comprendre les grands principes de l'art antique : je veux dire qu'il ôta à ses caryatides toute apparence de statues et surtout de réalité, et prouva l'intention qu'il avait d'en faire

[1] Voy. les *Grands architectes de la Renaissance.*

seulement des supports en forme de figures. C'est surtout en ajoutant à ses belles statues, couronnées d'un chapiteau et d'un riche encadrement, les socles circulaires sur lesquels elles posent, que Jean Goujon caractérisa d'une manière sans exemple jusqu'alors la statue-colonne, et donna à ces figures mutilées, qui pourraient offrir quelque chose de choquant, une puissance imposante qui en fait un des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne.

Nous avons dit plus haut que la porte qui s'ouvre au-dessous de la tribune était ornée de bas-reliefs de bronze dus à André Riccio; les deux vases de bronze placés de chaque côté sont attribués à Cellini. Quant au grand bas-relief de bronze qui décore le cintre au-dessus de la tribune, c'est celui que Benvenuto Cellini avait composé pour la Porte dorée au palais de Fontainebleau, et qui servit ensuite de décoration à la porte du château d'Anet.

Pour ne pas être injuste, il faut associer aux noms de Lescot et de Jean Goujon celui de Paul Ponce Trebatti, sculpteur florentin, élève de Michel-Ange. C'est à cet artiste énergique que Lescot avait confié la décoration sculpturale de l'attique du Louvre, tandis qu'à Jean Goujon, dont le ciseau fin et délicat excellait dans les détails, il avait donné l'ornementation des œils-de-bœuf du rez-de-chaussée et toutes les figures allégoriques. Nous terminerons ce que nous avons à dire du Louvre de Lescot, en rappelant que la salle des Caryatides, la seule partie du palais qui appartienne à la construction originaire, servit de salle des gardes aux appartements de Catherine de Médicis; plus tard, elle fut le théâtre de scènes horribles pendant les massacres de la Saint-Barthélemy, qui furent suivies quelque temps après par les fêtes du mariage de Henri IV avec Marguerite de Valois. Molière y joua la comédie en 1658, et elle fut abandonnée depuis cette époque. Quelque temps après la fondation de l'Institut, elle fut choisie pour lieu des séances. Transformée enfin sous l'empire en salle du musée des antiques, ornée et enrichie de chefs-d'œuvre précieux, d'inscriptions et de monuments du plus grand intérêt, elle compose un ensemble unique qui fait l'admiration des connaisseurs.

On a attribué à Jean Goujon une infinité de sculptures. On comprend ce fait jusqu'à un certain point, car on sait qu'il possédait une fécondité extraordinaire, et que sa vie a été parfaitement remplie; mais dans ces sculptures « combien d'œuvres douteuses et même indignes de ce grand artiste lui ont été attribuées. »

On suppose que Jean Goujon était protestant comme beaucoup d'artistes ses contemporains : la tradition dit qu'il fut tué le jour de la Saint-Barthélemy, mais ce fait n'est nullement prouvé, car toute trace de ses dernières années est jusqu'à présent complétement perdue.

5. — A côté de Lescot et de Bullant, il faut nommer Philibert de l'Orme, né à Lyon vers 1515. Très-jeune il étudia les ruines impo-

santes qui couvrent nos provinces méridionales, et sans sortir de sa ville natale, il trouva ces débris inspirateurs qui électrisèrent son imagination. Il avait à peine quatorze ans, quand il passa en Italie, pour explorer sur le sol classique, à Rome surtout, les restes de l'art antique, et se former sur les grands modèles de l'art moderne. Pendant son séjour à Rome, il rechercha la compagnie des hommes instruits dans l'architecture et les sciences qui s'y rapportent. Il s'attachait de préférence à la recomposition raisonnée des édifices anciens. Dans cette synthèse architecturale, de l'Orme choisissait les problèmes les plus compliqués, et suppléant par son génie, dit un biographe, aux données qui lui manquaient, il reproduisait des monuments dont l'histoire n'avait laissé que des descriptions vagues et imparfaites. Ces études solides le conduisirent à un examen approfondi des moyens pratiques et vers les applications de la science à l'art. Il excella effectivement dans le trait géométrique et dans la coupe des pierres ; le premier il réunit en un corps d'ouvrage les méthodes pour l'appareil des pierres, les enrichit de procédés nouveaux, et l'on sait qu'il inventa tout un système de charpente.

Dans un de ses livres il raconte comment il s'attira la puissante protection du cardinal de Sainte-Croix, Marcel Cervino, devenu pape sous le nom de Marcel II, qui le reçut dans son palais et contribua lui-même à son instruction. Riche des trésors de l'antiquité et de ses propres découvertes, de l'Orme revint dans sa ville natale (en 1536), qu'il embellit de plusieurs constructions. On y admire encore deux trompes ou encorbellements situés aux angles opposés d'une maison et reliés par une galerie en arcades. Ce fut en 1542 que ses compatriotes, étonnés et fiers de la science de ce talent né parmi eux, le chargèrent de la construction du portail de Saint-Nizier, qu'il n'acheva pas, amené qu'il fut à Paris par le cardinal du Bellay, qui l'avait connu à Rome, pour lui confier l'édification de son château de Saint-Maur. Il est probable que par cette haute protection il fut présenté à la cour, où François I[er] l'honora de sa confiance ; sous Henri II, il était « architecte du roy » et inspecteur des bâtiments royaux de Fontainebleau, Saint-Germain, etc. Il paraît avoir été alors l'architecte préféré de Henri II et de Diane de Poitiers, pour laquelle il fit d'importants travaux ; aussi reçut-il des bienfaits, dont on exagéra beaucoup l'importance. Il fut nommé conseiller et aumônier ordinaire du roi, qui lui donna en outre, en commende, les abbayes de Géveton en Bretagne, de Saint-Barthélemy-lez-Noyon, de Saint-Serge-lez-Angers et d'Ivry, et le nomma, comme son célèbre collègue Pierre Lescot, chanoine de Notre-Dame de Paris. Toutes ces faveurs lui attirèrent des envieux, et, malgré la protection de Henri II, il fut dépossédé de sa charge d'inspecteur des bâtiments royaux au profit du Primatice, qui, croit-on, était l'âme de toutes les intrigues

tramées contre lui. Quoi qu'il en soit, Philibert de l'Orme construisit un grand nombre d'édifices dont une partie n'existe plus ou sont dénaturés.

Son début dans les constructions royales fut la cour du Cheval blanc, qu'il n'acheva pas; il éleva, pour le cardinal du Bellay, le château de Saint-Maur-les-Fossés, qui appartint à Catherine de Médicis et qui est détruit aujourd'hui ; à Villers-Cotterets, le portail de la chapelle du château lui suggéra une invention dont les artistes ont depuis fait des applications fréquentes. La difficulté de se procurer des colonnes d'un seul bloc, qu'il fallait extraire et aller chercher au loin, à grands frais et avec grande perte de temps, lui fit prendre le parti de composer celles de ce portail avec plusieurs tambours dont il recouvrit les joints par des bandes ornées de moulures, de sorte, dit-il, qu'elles paraissaient être « entièrement d'une pièce, se monstrant fort belles et de bien bonne grâce. » Il affectionnait cette combinaison, qu'il appelait la *colonne françoise*, l'*ordre françois*. Quelle que soit la critique qu'on puisse faire de cette invention de de l'Orme, on ne peut disconvenir que ce ne soit un ingénieux moyen de tirer parti de nos matériaux pour le plus bel ornement de nos édifices.

De l'Orme travailla au château de Saint-Germain ; bâtit les châteaux de Meudon, de Madrid, dont nous avons parlé assez longuement ; de Monceaux, appartenant à Catherine de Médicis ; de la Muette, près Passy, où pour la première fois il mit à l'essai le nouveau système de charpente qu'il avait trouvé en bâtissant le château de Monceaux. On lui doit aussi des travaux de restauration à Limours, à Follembray ; et à Paris il éleva plusieurs hôtels particuliers.

6. — Mais l'œuvre capitale de de l'Orme, c'est le château d'Anet et les Tuileries.

Le château d'Anet, élevé dans la vallée de l'Eure, près de Dreux (Eure-et-Loir), commencé et achevé sous Henri II, était l'œuvre la plus complète du grand architecte, qui sut se créer, c'est un de ses titres à la gloire, une architecture appropriée au génie, aux goûts et aux besoins de son pays.

Le nom d'Anet paraît pour la première fois dans l'histoire au XIe siècle. Après avoir passé par les mains de différents propriétaires, la seigneurie d'Anet appartint aux comtes d'Evreux, qui y firent construire un château fort ; sous Charles V, elle rentra dans le domaine royal et fut donnée par Charles VII à Pierre de Brézé, en récompense de ses bons services pendant la grande guerre. Le petit-fils de ce seigneur épousa en secondes noces (1514) la célèbre Diane, fille de Jean de Poitiers, seigneur de Saint-Vallier. Devenue veuve en 1531, elle se retira dans l'ancienne demeure des seigneurs d'Anet. Elle avait alors trente-deux ans. Toute jeune, elle avait été admise parmi les filles d'honneur de la reine Claude, et après la mort de François Ier, elle

brilla à la cour et prit un grand ascendant sur l'esprit de Henri II, qui n'avait alors que treize ans. Tout le monde connaît la romanesque histoire qui enchaîna le cœur de Henri II aux pieds de cette beauté; elle est écrite à chaque pas, sur chaque pierre du merveilleux séjour qu'embellit pour son idole la passion du maître servie par le génie de Philibert de l'Orme, de Jean Goujon et de Jean Cousin.

Le vieux manoir d'Anet, avec ses anciennes dispositions qui rappelaient les habitudes féodales, ne pouvait plus convenir à Diane de Poitiers, dont l'influence faisait oublier celle de la fière Catherine de Médicis, et qui, parvenue à ce haut degré de grandeur, devait prouver bientôt le pouvoir de la grâce, de l'esprit et de la beauté. Henri II, voulant donner à Diane un témoignage de son affection, résolut de lui créer un palais digne d'être habité par la déesse dont elle portait le nom; sur l'ordre du maître, les de l'Orme et les Jean Goujon réalisèrent cette royale intention. Tout ce que l'imagination peut rêver de fantaisies gracieuses et de voluptueux attraits pour une retraite princière consacrée à l'amour fut réalisé par ces artistes illustres; partout, dans la décoration peinte ou sculptée, on vit le chiffre du royal amant enlacé aux armes de sa favorite, et les attributs des Valois mêlés aux emblèmes de Diane, la déesse chasseresse.

Aujourd'hui que reste-t-il de ce séjour enchanté ? Des ruines dans lesquelles il est difficile de retrouver les traces de tant de splendeur. Si nous ne possédions pas le recueil de du Cerceau, il nous serait presque impossible de reconstituer cette magnifique habitation. C'est avec ce précieux document qu'on peut se faire une idée de cette œuvre capitale de de l'Orme, associé à Jean Goujon, le Phidias français, et à Jean Cousin, le chef de notre école de peinture.

Le château d'Anet fut commencé en 1548. Philibert de l'Orme nous apprend lui-même qu'il fut obligé de conserver certaines parties de l'ancien château : « L'architecte, dit-il, aura la seule charge et le » crédit de faire ce qu'il voudra : car s'il a un compagnon ou un autre » qui l'observe, ou qui vueille se mesler d'ordonner, il ne sçaura jamais » rien qui vaille; je l'ay veu et expérimenté au chasteau d'Anneth, au » quel lieu pour me laisser faire ce que j'ay voulu en conduisant le bas- » timent neuf, je lui ay proprement accomodé la maison vieille qui » estoit chose autant difficile et fâcheuse qu'il est impossible d'excogiter. » Bref j'ay faict ce qui m'a semblé bon, et de telle sorte et telle dispo- » sition que j'en laisse le jugement à tous bons esprits qui auront veu » le lieu et entendu la subjection et contrainte que s'y présentoit à cause » des vieils bastimens... » Ce passage, comme plusieurs autres qu'on rencontre dans les écrits de de l'Orme, prouve qu'il fut gêné dans ses combinaisons et ses plans, et fait mieux ressortir la manière habile dont il sortit des difficultés et des contraintes qui lui furent imposées.

Quoi qu'il en soit, l'ensemble du château se composait d'une cour

principale de forme presque carrée, et de deux autres cours e
arrière pour les services ; derrière ces trois cours et régnant sur tout
leur largeur, s'étendait un vaste parterre entouré de galeries ouverte
du côté du jardin, et extérieurement dominant les fossés qui formaien
la clôture du château. A l'extrémité de ce parterre s'élevait un
grande loge à jour donnant sur un bassin circulaire dans lequel l'ea
retombait en cascade.

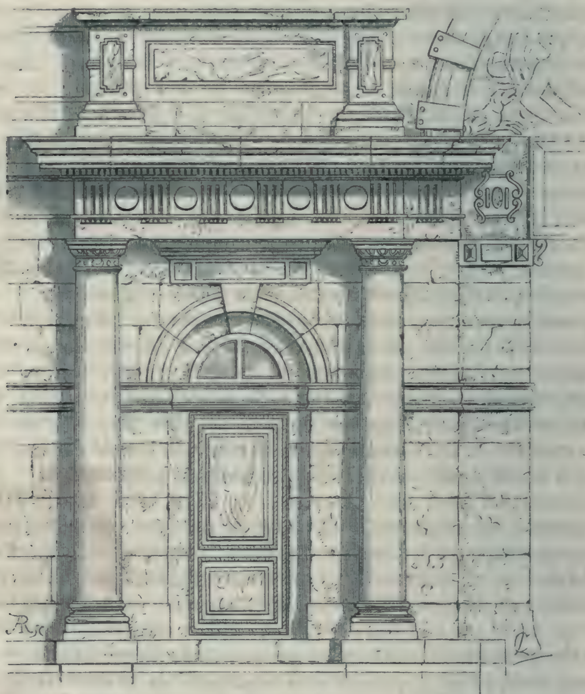


Fig. 140. — Fragment de la porte d'entrée du château d'Anet.

La portion la plus remarquable d'Anet était la cour centrale (fig. 140). Entourée en arrière et de chaque côté par des bâtiments d'égale hauteur, et en avant par de simples murs d'appui au-dessus des fossés, par des constructions basses destinées à la conciergerie, à la capitainerie, etc., et par une porte triomphale, qui était l'entrée principale, cette cour offrait un ensemble vraiment imposant et original.

La grande porte était surtout remarquable par son architecture. 'étaient deux étages de terrasses entourées de riches balustrades et ouronnées « d'un motif architectural dans lequel était ajustée cette orloge célèbre qui indiquait à la fois les heures, les mois de l'année : les phases de la lune. Un cerf de bronze, placé au sommet de ce ortail, marquait les heures en frappant du pied, comme s'il eût été arcelé par deux chiens, également de bronze, qui faisaient en même emps entendre leurs aboiements. Au-dessus de la porte, qui est arrée, le centre de l'arcade qui l'encadre était orné de ce fameux as-relief de bronze exécuté par Benvenuto Cellini pour Fontainebleau, t dont nous avons parlé précédemment.

« L'ensemble de cette construction monumentale, exécutée en pierre e choix, était de plus enrichi de marbres de différentes couleurs justés avec goût, ce qui devait lui donner une physionomie origi-ale. Cette espèce de frontispice élevé à l'entrée du château d'Anet xiste encore, quoique assez détérioré ; tous les bronzes ont disparu insi que l'horloge ; mais la grande porte ornée d'attributs de chasse t de pêche et des chiffres de Diane est encore conservée à la même lace.

» Dans la cour, des portiques à colonnes régnaient au rez-de-haussée du bâtiment faisant face à l'entrée, et de celui en aile à droite uquel la chapelle était attenante d'un côté, quoique isolée des trois utres. La façade du bâtiment du fond était plus riche et plus ornée que celle des ailes ; au milieu était un portail à trois ordres dorique, onique et corinthien, superposés, dont les intervalles étaient décorés de iches, de statues et de bas-reliefs d'un charmant effet. Le troisième ordre, qui s'élevait dans la hauteur des combles latéraux, accompa-gnait une arcade pleine dans laquelle était placée une statue de Diane le grande dimension. Au sommet de ce portail se découpaient les ar-moiries de la famille de Brézé. »

On peut voir aujourd'hui ce portail dans la cour de l'école des Beaux-Arts à Paris. Il a été sauvé de la destruction, ainsi que plusieurs autres parties du château, par Alex. Lenoir, le célèbre fondateur du Musée des monuments nationaux. La chapelle, très-bien conservée, a la forme d'une croix grecque, disposition qui avait permis de placer rois autels semblables. Elle est remarquable par la perfection avec aquelle elle a été bâtie, car la voûte de pierre de sa coupole, dont les pierres, apparentes extérieurement, sont restées exposées aux intempé-ries, n'a pas subi la moindre altération. Il reste encore deux escaliers de cette chapelle qui montrent encore la même perfection d'exécution. Intérieurement ce petit édifice présente la voûte de sa coupole ornée de caissons en forme de losanges ayant au milieu chacun une tête d'ange ; une lanterne terminée par un petit dôme éclaire l'intérieur.

Le sol, pavé de marbre blanc et noir, reproduit la projection des

caissons de la voûte; au milieu se trouve une mosaïque composée d marbres précieux et exécutée avec une rare précision. On remarqu aussi dans cette chapelle une menuiserie sculptée et incrustée comme, du reste, toute la menuiserie du château, avec un luxe et u art sans pareils; quelques portes ont pu être conservées; on en voi deux restaurées, qui ont été placées dans une des salles de l'école de Beaux-Arts de Paris. Mais ce qui augmentait la richesse artistique d la chapelle d'Anet, c'étaient les magnifiques sculptures de Jean Gou jon. On peut encore admirer « huit figures de femmes ailées et drapées tenant les unes des palmes, les autres des trompettes, placées dans le tympans des arcs, et huit figures d'anges portant les instruments de l Passion, disposées dans les compartiments des voûtes en berceau. Ces sculptures n'étaient pas les seules dont Jean Goujon avait orn cette chapelle; il avait également exécuté douze statues des apôtres qui ont disparu, comme les admirables vitraux en émail blanc qu Jean Cousin avait dessinés et auxquels de l'Orme attachait une grand valeur.

Au milieu d'une des cours du château d'Anet s'élevait cette fon taine pour laquelle Jean Goujon avait sculpté cette belle figure d Diane qui passe pour le portrait de la favorite; ce qui reste de c petit monument, le groupe particulièrement, est maintenant plac dans une des salles de la sculpture française au Louvre.

Il n'y avait pas que la chapelle qui présentât une décoration inté rieure riche des plus belles productions artistiques; tout était em preint d'un profond sentiment du beau : les moindres motifs d'orne mentation figuraient les allusions les plus délicates, toutes les ressource de l'art avaient été mises à contribution pour répondre aux vœux d Henri II. L'intérieur des appartements offrait une décoration composé et exécutée avec une recherche et un art infinis; « on avait s marier aux plus beaux bois indigènes des bois étrangers de tout espèce apportés à grands frais des pays les plus lointains; les verre ries, peintes avec réserve, adoucissaient la vivacité de la lumière san l'atténuer entièrement, et de toutes parts l'éclat des dorures et d l'émail chatoyait à la vue. De riches tentures recouvraient les mu railles là où la peinture n'avait pu trouver place. Dans les salles d'in troduction, dans celles où se tenaient les gardes du roi, étaient sus pendus des armures et des équipements de chasse; dans les pièces qu servaient de retraite à l'hôte privilégié de ce lieu de délices, on pou vait admirer des meubles d'ébène artistement sculptés, des coffret incrustés d'ivoire et de nacre apportés d'Orient, et toutes les raretés qu'il était possible de réunir à cette époque.

A tout cet ensemble de palais, il faut ajouter deux parcs de 24 hec tares environ : dans l'un on entretenait des bêtes fauves pour le chasses; dans l'autre se trouvaient les viviers, les volieres, la héron-

ère, l'orangerie, etc. Enfin, « comme pour expier par la charité un xe qui avait une coupable origine, Diane avait fondé auprès de sa opriété un refuge pour les pauvres, dont les misères sans cesse us ses yeux devaient surtout reporter sa pensée sur la vanité des andeurs et de la richesse. » La révolution emporta l'hôpital comme habitation de la favorite; quelques pierres encore debout marquent ules la place où s'élevèrent ces deux monuments si différents l'un l'autre et dont le contraste dut souvent frapper la brillante cour Henri II.

A la mort de Diane de Poitiers, le château d'Anet appartint à son tit-fils Charles de Lorraine; puis il passa dans la famille de Vendôme, par suite du mariage de César, duc de Vendôme, fils de enri IV, avec une princesse de Lorraine. Pendant longtemps le vainqueur de Villaviciosa, Louis Joseph, duc de Vendôme, habita cette élicieuse habitation: il y faisait représenter les batailles qu'il avait gnées en Espagne et en Italie. Les Condés devinrent propriétaires Anet après les Vendôme, et quand le dernier rejeton de la famille Condé mourut, le domaine fit retour à la couronne.

Louis XV donna, quelque temps après, la seigneurie d'Anet au uc de Penthièvre, grand amiral de France. Pendant la révolution, le partement d'Eure-et-Loir vendit le château et toutes les dépendances; parmi ses nouveaux propriétaires, nous citerons la famille assy, M. de Caraman, qui cherchèrent à conserver le mieux possible s restes de tant de splendeur et de magnificence et que tant de souvenirs protégent.

7. — Après le château d'Anet, la construction la plus importante treprise par Philibert de l'Orme est le château des Tuileries. Nous ons dit plus haut que Jean Bullant fut primitivement chargé avec l'Orme de faire les plans du palais que Catherine de Médicis voulait faire bâtir près du Louvre, sur l'emplacement des *tuileries* du eur Nicolas Neuville. En 1564, sous le règne de Charles IX, la ine mère fit commencer les travaux de la « maison des Tuileries », abitation bien connue par sa position salubre et où la mère de François Ier avait recouvré la santé.

Le monument que nous connaissons tous aujourd'hui ne peut guère ous donner une idée exacte de l'œuvre de de l'Orme. C'était un aste palais, dont le plan nous a été conservé par du Cerceau. Il se omposait d'une immense enceinte quadrangulaire (dont la cour ctuelle du Carrousel donnerait à peu près la surface) entourée de âtiments sur ses quatre faces; deux galeries transversales formaient, lans l'axe du palais, une vaste cour d'honneur; à droite et à gauche les galeries, se trouvaient quatre cours plus petites séparées par deux mphithéâtres. Des pavillons carrés devaient flanquer les angles du quadrilatère, et de moins importants faire saillie sur les façades et

en interrompre la monotonie. La composition architectonique, tou
entière empruntée à l'art antique, n'est plus guère visible aujour
d'hui, à l'exception peut-être du rez-de-chaussée du pavillon d
l'Horloge. Il faut aussi savoir que de l'Orme ne put construire que l
pavillon du milieu, les deux corps de bâtiment contigus et les deu
avant-corps qui les déterminent.

D'après les gravures de du Cerceau, on peut voir que l'œuvre d
notre architecte possède un caractère d'originalité dans lequel on re
connaît le goût sûr, le sentiment vrai et les principes sévères de l'ar
tiste qui a élevé le château d'Anet.

Voici quelle était l'architecture de l'édifice de de l'Orme. La part
centrale, le pavillon de l'Horloge, formait un dôme sphérique flanqu
de quatre tourelles ou échauguettes, au milieu duquel se trouvait u
escalier tournant à jour, chef-d'œuvre de construction, qui occupa
l'emplacement actuel du vestibule. de l'Orme nous dit lui-mên
qu'il avait déployé dans l'appareil de cet escalier toute son habileté dar
l'art du trait et de la coupe des pierres. Par ses proportions, par s
dimensions et par les détails, cette coupole s'harmonisait parfaitemer
avec les bâtiments adjacents ; il n'en reste, de ce temps, que l'ordı
inférieur, composé de colonnes ioniques avec cinq bandes sculptée
de marbre sur la cour et de pierre sur le jardin.

Quant aux ailes, qui ont subi des modifications considérables, ell
se composaient de deux galeries s'ouvrant sur le jardin par des arcad
cintrées qu'une ordonnance ionique décorait ; une terrasse surmonta
de chaque côté cette galerie, et en arrière-corps s'élevait un étage d
mansardes, formant aussi attique, sur lequel venait pénétrer un grar
comble.

L'ordonnance de l'étage supérieur, se détachant sur le fond sombı
de la toiture, composait un riche couronnement : entre chaque fen
tre carrée à meneaux et couronnée par un fronton circulaire, s
trouvait un champ rectangle surmonté d'un fronton triangulaire por
par des consoles ornées, soutenant, à son sommet, la couronne et l
armes de France, et de chaque côté deux statues allégoriques. Ri
ne saurait rendre la sobre richesse de l'ornementation de cet étag
avec ses guirlandes, ses cadres moulurés et sculptés d'oves et d
raies de cœur, ses chiffres enlacés et ses emblèmes finemer
refouillés.

Dans l'ordonnance du portique du rez-de-chaussée, de l'Orn
semble avoir voulu mettre en pratique des théories émises dans se
écrits. C'est dans cette construction qu'il accusa nettement la struc
ture et en fit un motif d'ornementation ; en outre, il fit l'applicatio
de ce genre particulier de colonnes et de pilastres divisés par tan
bours, et dont nous avons parlé plus haut.

Les anciens ont toujours employé la colonne monolithe, et tout

s fois que la nature des matériaux les forçait à se départir de ce ge principe, ils composaient leurs colonnes par assises dont ils vaient bien soin de cacher les joints ; souvent même ils les revêtaient 'un stuc fin et dur qui conservait la pierre, en remplissait les porotés, et donnait à la colonne l'aspect monolithe. Dans les méthodes de onstruction adoptées par les architectes du moyen âge et de la Renaisance, les colonnes, se composant presque toujours d'assises posées joints de mortier, paraissaient coupées par des lignes horizontales roduisant le plus mauvais effet. C'est pour remédier à cet inconvéient que de l'Orme eut recours à un genre d'ajustement particulier, voulant ainsi prouver qu'on pouvait concevoir un ordre de colonnes ivisé par assises sans qu'il perdît rien de son élégance et de sa ichesse », lorsqu'on ne pouvait pas exécuter des colonnes monolithes. Iais laissons parler notre architecte sur celles qu'il employa au châeau des Tuileries : « Les dites colonnes seront au nombre de soixante-
» quatre du côté de la face des jardins, et aura une chacune deux pieds
» de diamètre par le bas, jaçoit qu'elles ne soient toutes d'une pièce
» pour autant que je n'en pourrois trouver si grand nombre ni telle
» haulteur qu'il les fault, si promptement, et aussi que l'œuvre pourra
» être plustôt faicte que les colonnes ne pourroient être recouvertes :
» lesquelles j'ordonne comme vous les verrez et avec propres ornemens
» pour cacher les commissures qui est une invention que je n'avois en-
» core veue ny aux édifices antiques ni aux modernes, ne encore moins
» dans nos livres d'architecture. Il me souvient d'en avoir faict faire
» quasi de semblables du temps de La Majesté du feu roy Henry, en son
» chasteau de Villers-Coste-Rets, au portique d'une chapelle qui est
» dedans le parc, et se trouve de fort bonne grâce, ainsi que vous en
» pourrez juger par la figure que je vous en donneray cy après, etc. »

Ce ne fut pas seulement les colonnes qu'il fit par assises ; élevant toute sa construction d'après ce principe et le poussant jusqu'à ses limites extrêmes, il indiqua les assises dans les pieds-droits, dans les colonnes engagées, cachant toujours les commissures « avecques tels ornemens qu'on voudra ». (Fig. 141.)

Nous savons que de l'Orme appelait ces colonnes, « colonnes françaises », et qu'il avait une prédilection pour cette innovation qu'il avait introduite dans l'architecture de son temps, innovation qui donna jusqu'à Louis XIII une physionomie toute particulière à notre art de bâtir. Tels étaient ces deux portiques du palais primitif des Tuileries. Les deux pavillons qui terminaient ces galeries, percés de trois fenêtres à chaque étage, étaient décorés de deux ordres architecturaux, l'un ionique, l'autre corinthien ; ils sont demeurés à peu près tels qu'ils étaient dans l'origine. Beaucoup de parties de l'architecture primitive de l'œuvre de de l'Orme ont donc disparu par suite de changements exécutés sous Henri IV, Louis XIII et Louis XIV.

On ne saurait trop regretter que Catherine de Médicis ait abandonné la construction de son palais des Tuileries dont elle s'était occupée avec un intérêt extraordinaire ; nous aurions eu un édifice remarquable par sa grandeur, sa noblesse et son ornementation. Mais tel est le caractère de ce XVI[e] siècle, brillant, actif, agité, qui voit commencer une foule de constructions sous l'influence de cette grande fièvre de la Renaissance, qui laisse incomplètes ses plus belles conceptions, léguant au siècle suivant la tâche de les terminer.

Nommé gouverneur des Tuileries, Philibert de l'Orme ne borna pas là ses travaux. La reine mère le chargea d'élever un monument destiné à la sépulture de la famille des Valois ; cette chapelle funéraire, qui était « bastie tout joignant l'église Saint-Denis et hors d'icelle », fut démolie au siècle dernier, à cause du mauvais état de sa construction. Ce fut aussi cet architecte qui construisit le tombeau de François I[er], dans l'église abbatiale de Saint-Denis. Nous en parlerons bientôt.

8. — Tous ces monuments bâtis par de l'Orme ou sur ses dessins le rendirent célèbre ; pendant sa vie il put jouir de sa renommée, qu'il dut surtout à l'étendue et à la variété de ses connaissances, à ses études sur l'antiquité et aux théories qu'il a émises sur son art. Entre autres inventions, on lui doit tout un système de charpente qu'il fit connaître dans un ouvrage publié à Paris en 1561, et qui avait pour titre : *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnais, architecte, etc.*

Dans ce livre, de l'Orme nous apprend que, de son temps déjà l'emploi des grandes pièces de charpente épuisait les forêts des plus beaux arbres, et que prévoyant « grande défaillance, non-seulement » des dits grands arbres, mais aussi des moyens, tels qu'il faudroit pour » faire les couvertures de si grands logis », il voulut remédier à cet inconvénient en cherchant à employer toutes sortes de bois, et en imaginant un système réunissant la solidité et la commodité à la légèreté et à l'économie. Il parla un jour à la table du roi de son projet, qui fut traité de chimère ; l'artiste résolut alors de n'en plus reparler qu'après l'avoir mis en pratique. A quelque temps de là, la reine mère, voulant faire construire un jeu de paume dans son château de Monceau, fut effrayée du devis qu'on lui présenta de la charpente seule ; de l'Orme reparla alors de son procédé. Il en fit l'épreuve au château de la Muette, « laquelle épreuve se trouva si belle et de si grande » utilité », dit-il, « que lors chacun délibéra en faire son profit et s'en » aider, voire ceux qui l'avoient contredite, moquée et débattue, laquelle chose étant venue aux oreilles du roi qui avoit vu et grandement loué la dite épreuve, il me recommanda d'en faire un livre » pour être imprimé, afin que la façon fust intelligible à tous. »

Ce système de charpente, appelé couverture à la Philibert de

'Orme, consiste à substituer aux fermes, des courbes en planches de ›ois blanc, tel que sapin, peuplier, tilleul, et autres bois légers. Ces :ourbes, placées de champ, sont jointes bout à bout au moyen d'un ıssemblage serré par des coins; elles s'espacent plus ou moins, selon e poids des couvertures qu'elles doivent porter; leurs pieds sont assu-ettis dans la sablière, et se dirigent dans le sens de la hauteur, tandis que les liernes les lient dans le sens horizontal. Chaque pièce étant en quelque sorte indépendante, peut, en cas de dégradation partielle, être enlevée et remplacée sans affecter l'ensemble. Ce procédé donne e moyen d'avoir des toitures en plein cintre, en ogive, en cintre surbaissé, de telle sorte qu'on peut tirer parti du dessous de ces toitures pour l'habitation ou la décoration. En somme, c'est la mansarde, qui, comme on le sait, porte le nom d'un architecte qui n'en fut pas l'inventeur.



Fig. 141. — Fragment du Louvre (façade de Henri II).

De l'Orme ne se borna pas à écrire ses *Nouvelles inventions*, il composa un autre ouvrage contenant neuf livres, et intitulé : *De l'architecture*. Cet écrit, recommandable par les préceptes relatifs à la coupe des pierres et à la conduite des bâtiments, contient en outre d'excellents conseils sur la partie morale de l'art. Il préparait un autre ouvrage sur la coupe des pierres, la science du trait, sur une théorie générale des proportions des ordres, sur la perspective, l'emploi des machines, la construction des ports de mer, etc., etc., quand la mort le surprit à Paris, en 1570.

Philibert de l'Orme fut-il supérieur à Jean Bullant et à Pierre Lescot? Avait-il la pureté et la simplicité du premier, la correction et l'imagination du second? C'est ce que nous ne discuterons pas ici; tout ce que nous pouvons dire avec certitude, c'est que, par l'étendue de sa science, sa connaissance parfaite de l'antiquité et ses théories sur l'art, il exerça une puissante influence sur son époque et sur le goût de ses contemporains, et qu'il jouit d'une grande célébrité

parmi les artistes étrangers aussi bien que parmi ceux de son pays.

Après ces trois grands noms de la Renaissance française, Bullant, Lescot, de l'Orme, nous avons à parler d'architectes dont les noms, moins connus, méritent pourtant d'être cités immédiatement après ceux des artistes célèbres dont nous venons d'étudier les œuvres.

9. — En même temps que Catherine de Médicis faisait bâtir son palais des Tuileries, elle s'occupait de faire continuer le Louvre, qu'elle habitait avec Charles IX, son fils, et elle avait résolu de relier les Tuileries avec le Louvre par une galerie dont le jeune roi posa la première pierre. Cette galerie, qui devait être parallèle à la Seine, ne pouvait joindre le Louvre qu'au moyen d'une autre galerie faisant angle droit avec celle qui était projetée : c'est cette partie qui s'avance perpendiculairement sur le quai et dont la façade se trouve sur le jardin qu'on appela depuis jardin de l'Infante.

L'architecte qui fut chargé par la reine mère d'élever cette galerie est un artiste nommé Chambiges, dont la biographie est obscure et dont le nom même se trouve écrit de plusieurs façons différentes, chose, au reste, très-ordinaire au XVIe siècle. On sait seulement qu'il appartenait à une famille dont les membres tinrent tous un rang dans la construction. Le Chambiges qui fut chargé de bâtir la petite galerie du Louvre devait s'appeler Pierre ; il était « juré du roy en l'office de maçonnerie », et paraît avoir été lié d'amitié avec Jean Bullant[1].

La galerie qu'éleva Pierre Chambiges n'avait qu'un rez-de-chaussée ; elle était couverte en terrasse, et cette terrasse, qui était de plain-pied avec les appartements du roi, lui servait de promenade. Ce bâtiment n'avait alors en largeur que celle des salles du musée des antiques, en sorte que la galerie était éclairée des deux côtés. Mais ce qui est remarquable dans cette construction, c'est l'ordonnance de la façade, dont les proportions harmoniques et les détails pleins de goût en font une œuvre digne du voisinage de Lescot et de de l'Orme ; on y remarque l'usage des pilastres, divisés par assises alternées de pierre et de marbre, qui ont fait supposer que l'architecte des Tuileries en était l'auteur. Chambiges confia la sculpture à Barthélemy Prieur, artiste qui avait aussi travaillé à Ecouen, sous la direction de Jean Bullant. Henri IV fit construire sur cette galerie un étage qui mettait en communication les appartements du Louvre avec celle qu'il faisait achever sur le quai[2].

La période de la Renaissance qui s'étend depuis la mort de François Ier jusqu'à l'avénement de Henri III, est assurément la plus fran-

[1] Voy. les *Grands architectes de la Renaissance,* par M. Berty.

[2] C'est ici l'occasion de rappeler que le pavillon et la fenêtre où l'on a supposé que Charles IX s'était placé pour tirer sur ses sujets qui cherchaient leur salut en traversant la Seine, n'existaient pas.

çaise, mais aussi celle qui devait avoir, par sa dégénérescence, la plus déplorable influence sur son originalité. Les guerres religieuses qui, sous les Valois, avaient eu pour terrible dénoûment la Saint-Barthélemy, n'avaient pu que paralyser l'essor des beaux-arts, et les faire pencher vers une décadence qui se changea en une imitation servile de l'antiquité. Sous Henri III, l'art de bâtir n'a plus d'élan ; le roi n'éprouve pas pour les arts et les artistes ce sentiment intime qui caractérise ses prédécesseurs; la reine mère a perdu de son ascendant.

10. — Il serait difficile de citer une œuvre d'architecture montrant une tendance vers un progrès quelconque; on suit la tradition tout en tendant à s'en éloigner et à marcher vers une infériorité notoire. Cependant il existait encore une famille d'artistes, les Androuet du Cerceau, dont un membre avait acquis une certaine réputation sous les règnes précédents.

Jacques Androuet du Cerceau, célèbre comme graveur d'architecture, et architecte, dut naître à peu près à l'époque de l'avénement de François Ier, à Paris probablement (d'autres disent à Orléans). Ses premiers travaux furent des publications ayant pour titres : *Recueil de vingt-cinq arcs de triomphe ; Recueil de fragments antiques ; Recueil des temples bâtis à la manière antique, à Rome et ailleurs ; Livre de grotesques ; Vues de ruines antiques ; Livre d'architecture*, etc., etc. ; et surtout *Le premier* et *Le second volume des plus excellens bastimens de France*, ouvrage dédié à Catherine de Médicis. C'est cette publication qui est la plus connue des œuvres de Jacques Androuet. « Elle offre un immense intérêt archéologique, dit M. Berty, car presque tous les monuments qu'elle reproduit sont détruits, ou du moins fort mutilés. »

On voit combien fut grande la fécondité, l'imagination et l'universalité de genres de Jacques du Cerceau ; on suppose qu'il fut forcé de travailler dans la retraite, sa qualité de huguenot le forçant à éviter tout ce qui pouvait le mettre en relief; on a supposé aussi qu'il travailla à cette époque pour les divers corps d'état, tels que les fabricants, les orfévres, etc., ce qui explique les compositions en grand nombre qu'il a dessinées et gravées lui-même. Pendant cette partie de sa vie, on ne voit pas qu'il fût chargé de bâtir quoi que ce soit. Mais la reine mère, avec l'instinct des Médicis, le tira de sa retraite et lui confia la construction des bains du Louvre et les réparations du château de Montargis. Elle l'engagea et l'aida à exécuter cette importante publication *des plus excellens bastimens de France*, ainsi qu'il nous l'apprend dans la dédicace de son second volume.

Mais malgré la royale protection de la reine mère, du Cerceau ne crut pas devoir attendre les persécutions que subissaient ses coreligionnaires ; il quitta la France et alla se réfugier en Savoie. Ce ne fut qu'à la mort de Charles IX qu'il revint à Paris, apportant à Catherine de

Médicis *Le premier volume des plus excellens bastimens de France* qui parut en 1576. Trois années plus tard, il publia le second volume de cet ouvrage célèbre, et en 1582, voulant sans doute briguer les faveurs de Henri III, il lui dédia son *Livre d'architecture auquel sont contenues diverses ordonnances de plans et élévations de bastimens pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudront bastir aux champs*... Malgré de si puissantes protections, sa qualité de huguenot, dont on lui faisait un crime à la cour, le décida à s'expatrier une seconde fois ; il paraît s'être réfugié en Italie et avoir terminé sa vie en Savoie, dans la maison du duc de Nemours, dont il faisait partie. On ignore l'époque exacte de sa mort, qui dut arriver après 1585, quelques biographes disent 1592.

Jacques Androuet ne fut certainement pas un architecte comparable à Lescot et à de l'Orme ; les constructions qu'il éleva sont rares, et si on lui en a tant attribué, c'est qu'on l'a confondu avec son fils Baptiste Androuet, qui, lui, fut véritablement architecte constructeur. Ce qui surtout a rendu Jacques Androuet célèbre, ce sont ses ouvrages gravés, qui témoignent, sans aucun doute, de la variété de ses connaissances et de la souplesse de son talent.

Le fils de Jacques Androuet s'appelait Jean-Baptiste. Tout jeune encore, il gagna la faveur de Henri III, et eut plus tard (1578) l'honneur de remplacer Pierre Lescot comme architecte du Louvre ; la même année, Henri III lui confia la construction du Pont-Neuf, destiné à établir une facile communication entre les quartiers de la ville, de la cité et du faubourg Saint-Germain. « Les eaux de la Seine étant fort basses, dit l'Estoile, fut commencé le Pont-Neuf, de pierres de taille, qui conduit de Nesle à l'école de Saint-Germain l'Auxerrois, sous l'ordonnance du jeune du Cerceau, architecte du roi... et furent, en ce même an, les quatre piles du canal de la Seine, fluant entre le quai des Augustins et l'île du Palais, levées environ une toise chacune par-dessus le rez-de-chaussée. » Les troubles civils empêchèrent Baptiste du Cerceau de terminer ce travail, qui fut achevé, comme on le sait, sous Henri IV. — Baptiste du Cerceau, en sa qualité « d'architecte ordinaire du roi » et de surintendant des bâtiments, dut diriger presque toutes les constructions faites par la couronne ; c'est aussi à ce titre qu'il succéda à Jean Bullant comme « ordonnateur » de la chapelle des Valois. On lui attribue, avec juste raison, l'édification de l'hôtel que Maximilien de Béthune, duc de Sully, se fit élever dans la rue Saint-Antoine et qui existe encore.

Cet architecte fut, avec un autre artiste nommé Dupérac, les hommes qui recueillirent l'héritage des Bullant, des Lescot et des de l'Orme. Mais quoique doués d'un grand talent, ils ne surent ou ne purent pas maintenir l'art dans la voie qu'avaient tracée ces artistes célèbres, qui, sous l'impulsion de Catherine de Médicis, avaient con-

inué glorieusement le grand mouvement imprimé à l'architecture par François Ier. On peut dire que le second âge de la Renaissance française mourut avec eux, et aussi avec Catherine de Médicis. En effet, Bullant, Lescot, de l'Orme, Chambiges, Jean Goujon, disparaissent quelques années avant la mort de la reine mère ; elle resta seule, au milieu des luttes religieuses qui ensanglantèrent la France et dont sa mémoire reste à jamais noircie. Quand une nouvelle dynastie monte sur le trône au milieu de ce désordre immense, le souffle de la Renaissance a perdu la plus grande partie de sa puissance ; l'art français tend à s'identifier avec l'art antique, à s'en approcher jusqu'à en être la copie servile, à prendre une fausse grandeur et une fausse noblesse. Cependant le règne de Henri IV et celui de Louis XIII nous montreront encore une époque assez féconde qui se perdra dans la pompe absolue du grand roi.

LIVRE V

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture sous Henri IV et sous Louis XIII.

1. — L'année 1589, qui vit la mort de Catherine de Médicis, vit aussi l'avénement d'une nouvelle dynastie, celle des Bourbons. La France, bouleversée par les tempêtes religieuses, arrive à la fin de ce grand XVIe siècle, « né parmi les splendeurs des arts », en laissant loin derrière elle l'esprit de la Renaissance. Il était difficile qu'il en fût autrement : la réformation religieuse n'était pas favorable aux arts ; en combattant les dogmes, elle en avait combattu les signes visibles ; elle se complaisait dans une simplicité grave et austère qui avait dû refroidir le culte du beau. D'un autre côté, la pensée, placée entre la religion et la politique, ralentit pour un temps la marche indépendante que lui avait imprimée la Renaissance, et « laisse exhaler de toutes ses œuvres, même les plus parfaites, un parfum d'idolâtrie monarchique où l'on sent toujours la mendicité du courtisan ». Enfin, l'Italie, qui avait lancé l'esprit humain dans la voie du progrès, perd toute sa force et tout son éclat dans une sorte de « restauration catholique dirigée par les papes et par les jésuites », et qui « pénétra dans la sphère de l'art et tenta de la conquérir ».

Toutes ces causes, qui firent descendre l'architecture française « des sommets de l'éternel idéal où règnent les maîtres des grands

siècles », l'amenèrent, par une pente irrésistible, à une transformation malheureuse qui eut pour base l'imitation servile des Italiens déchus. Mais disons-le tout de suite, ce fut seulement dans l'architecture religieuse que cette influence se fit sentir ; heureusement, le goût français, tout en devenant monarchique, tout en s'imprégnant d'une emphase majestueuse, ne perdit pas tout à fait les traditions laissées par la génération des Bullant, des Lescot et des de l'Orme, et conserva, au moins dans l'architecture des palais et des habitations, un caractère facilement reconnaissable, qui se perpétua pendant les règnes de Henri IV et de Louis XIII.

Avec les premières années du XVIIe siècle, les querelles intestines venant à cesser, on recommence donc à songer à l'art, surtout à l'architecture ; mais l'idéal qu'on veut atteindre, la majesté, n'étant pas associé à un goût pur et original, présentant la force sans la grâce, la solidité sans l'élégance, ne produit que des conceptions pesantes et massives. Dans les grandes constructions, l'architecte exagère les assises saillantes que Philibert de l'Orme avait employées avec sobriété et justesse; les lignes architecturales sont rompues désagréablement par ces imitations malheureuses des édifices de la vieille Florence; ces lourds bossages qui se couvrent de vermiculations ou *vermicelles*, ces ornements d'un goût faux et détestable, enlèvent aux monuments la dignité qu'on a cherché à leur donner.

Mais ce qui caractérise encore davantage les constructions du temps de Henri IV et de Louis XIII, c'est la recherche des effets pittoresques par le mélange de la brique, de l'ardoise et de la pierre. Ce goût particulier, dont le spécimen le plus complet est la place Royale (1604) à Paris, a dû venir d'Italie, où, au siècle précédent, les architectes obtenaient une architecture polychrome bien supérieure avec la brique, la pierre et surtout la terre cuite émaillée, comme nous l'avons vu essayer au château de Madrid.

Cet emploi de la brique, qui n'est pas adopté d'une manière absolue pour les grands monuments, est suivi au contraire dans la construction des hôtels et des habitations particulières ; on le trouve à Fontainebleau, à Saint-Germain et dans beaucoup de petits châteaux, rendez-vous de chasse, etc., encore debout aujourd'hui dans de nombreuses localités. Malgré ce style nouveau et à part quelques édifices présentant une physionomie originale, l'architecture de la Renaissance tend à perdre sa libre allure, et à descendre plus rapidement vers la décadence que l'art du moyen âge qu'elle était venue remplacer. « Dès lors l'architecture s'impose, dit M. Viollet-Le-Duc, elle devient un art auquel les convenances doivent se plier tant bien que mal. » On chercha la grandeur, et l'on crut la trouver « en supprimant le mode d'ordres par étages, et en les remplaçant par un seul ordre partant du soubassement pour arriver jusqu'à la corniche su-

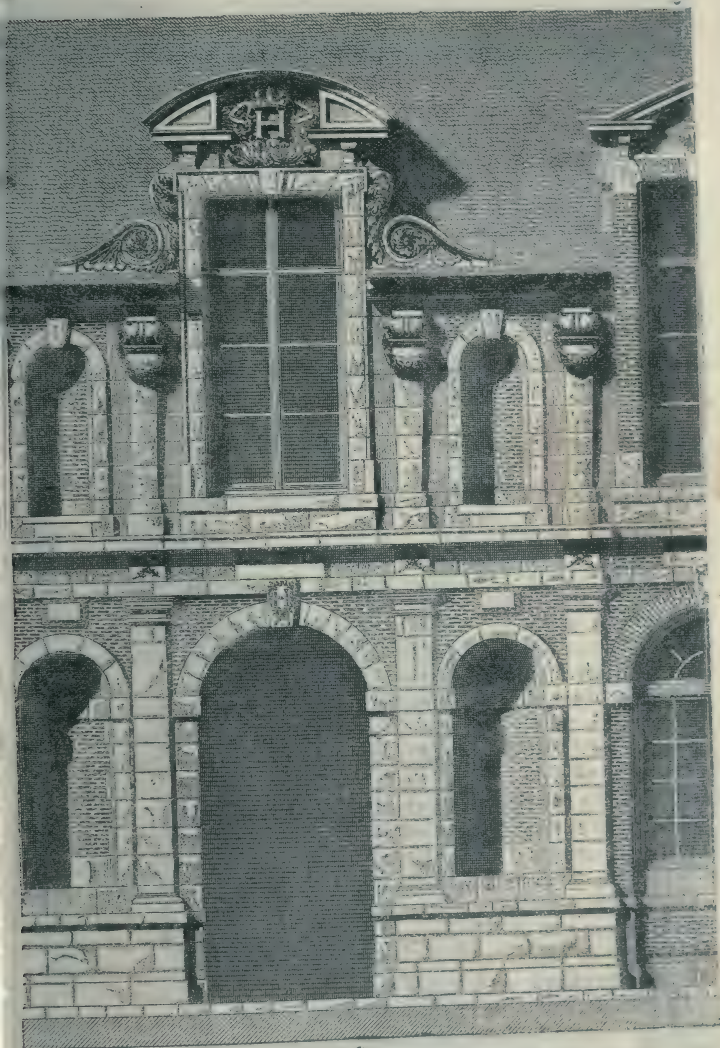


Fig. 142. — Galerie des Cerfs (partie centrale). — Palais de Fontainebleau.

périeure » : on avait inventé l'ordre *colossal*. Son succès fut immense ; il passa bientôt des grands édifices aux petits, et il s'établit en maître dans l'habitation privée. Nous verrons ce système grandir et être fort prisé sous Louis XIV, qui aimait ce mode majestueux, en rapport parfait avec ce sentiment de grandeur apparente qui se manifeste dans tous les monuments que ce prince fit bâtir.

Mais si l'architecture de la Renaissance, tout en reprenant une vigueur nouvelle sous Henri IV et Louis XIII, penche vers la forme absolue de l'antique et devient monarchique, il semble que les artistes, sentant leur infériorité, aient porté leurs efforts vers la décoration des intérieurs. On voit en effet surgir, à cette époque, un style d'ornementation intérieure, calme, sévère, empreint de grandeur, dans lequel l'unité préside à une harmonie parfaite, riche sans confusion, style qui se distingue de celui qu'apporta la Renaissance par moins de recherche et plus de parti pris.

2. —Les architectes qui sous Henri IV dirigèrent la marche de l'architecture, quoique pleins de talent, ne furent certainement pas à la hauteur de leur mission. L'un, Etienne Dupérac, né à Bordeaux vers 1560, avait passé sa jeunesse en Italie, où il avait étudié non-seulement l'architecture, mais encore la sculpture et la peinture. A son retour, il avait dédié à Marie de Médicis un ouvrage intitulé : *Vues perspectives des jardins de Tivoli* ; précédemment il avait publié à Rome ses *Antiquités de Rome* (*Dell' antiquità di Roma*), ouvrage précieux aujourd'hui en ce qu'il donne l'état des ruines antiques à cette époque. Ces travaux lui méritèrent les bonnes grâces de Henri IV, qui le nomma son architecte et lui confia la direction des constructions de Fontainebleau. Comme il était peintre, il fit plusieurs tableaux pour la salle de bains de ce palais, et on lui attribue la décoration de la belle galerie de Diane, de la galerie des Chevreuils dans le jardin de l'Orangerie, de la galerie des Cerfs, où fut assassiné Monaldeschi, favori de Christine de Suède (fig. 142). Cette dernière galerie était située au-dessous de celle de Diane ; elle fut transformée en appartements sous Louis XV. La galerie des Chevreuils, très-étroite, faisait face à la galerie de Diane et formait un portique d'environ 40 mètres de longueur, ouvert en arcades d'un seul côté; la muraille qui en faisait le fond était peinte de grands paysages offrant tous les incidents des chasses de la forêt de Fontainebleau. « Le reste de la décoration avait également rapport à la chasse, exercice favori de Henri IV : on y voyait des images de chiens célèbres et des têtes de chevreuils avec leurs bois. » Cette galerie est aujourd'hui complétement détruite.

La reconstruction de la chapelle de la Trinité, située dans le bâtiment qui ferme le fond de la cour du Cheval blanc, date aussi de cette époque. Sa décoration intérieure est probablement d'un Français, quoiqu'elle rappelle celles d'Italie ; d'ailleurs nous savons que les

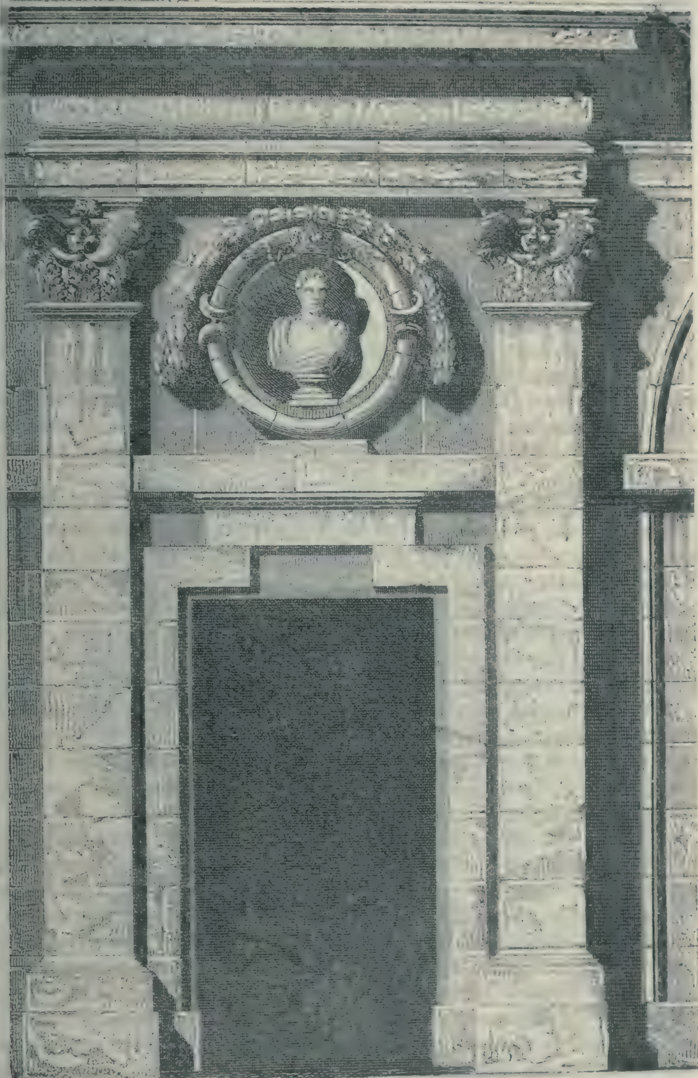


Fig. 143. — Fragment du baptistère de Louis XIII, côté de la cour. — Palais de Fontainebleau.

peintures sont de Fréminet, peintre du roi, qui secondait Dupérac et qui jouit d'une certaine célébrité.

Mais la plus remarquable construction exécutée à Fontainebleau par Henri IV, est la porte Dauphine, appelée aussi Baptistère de Louis XIII. Ce frontispice, élevé à l'entrée de la Cour ovale, était autrefois à l'extrémité d'un pont fermé par une grille placée entre deux pilastres surmontés de deux têtes de Mercure, tels qu'on les voit encore aujourd'hui (fig. 143).

Cette porte se compose de deux parties : l'une, inférieure, est percée d'une grande baie cintrée, flanquée de chaque côté d'une niche comprise entre deux colonnes à bossages; l'autre, supérieure, est un dôme ouvert sur ses quatre faces, et présente un fronton au-dessus de ses deux arcades principales. La partie du bas est antérieure à celle qui la surmonte ; elle a un aspect solide et massif ; le dôme, sous lequel se fit, dit-on, le baptême de Louis XIII, offre aussi de la lourdeur et une décoration qui n'est pas d'une grande pureté : les chiffres et emblèmes de Henri IV et de Marie de Médicis donnent exactement la date de sa construction. En somme, cette porte étonne par sa disposition pittoresque et monumentale et par un ensemble qui est assez harmonieux.

Le palais de Fontainebleau doit encore à Henri IV le portique de la cour des Fontaines et tous les bâtiments de la cour des Cuisines. Ces constructions, affectées à des dépendances et détachées du château, présentent malgré cela un caractère assez imposant : c'est un exemple de l'emploi de la brique et de la pierre qu'on commence à pratiquer sous le règne du Béarnais, emploi qui, pour un temps, cherche à affranchir l'architecture des imitations italiennes (fig. 144).

3. —Henri IV, ayant fixé sa résidence habituelle au Louvre, eut l'idée de réunir ce palais à celui des Tuileries par une galerie que ses prédécesseurs avaient commencée. Ce fut Dupérac qui fut chargé de ce travail : il prit la galerie où elle était restée inachevée, c'est-à-dire au jardin de l'Infante, et la conduisit jusqu'au guichet situé en face du pont des Saints-Pères.

On sait, par plusieurs lettres de Henri IV à Sully, combien le roi désirait voir achever cette jonction des deux palais ; il réclamait « la plus grande diligence » pour son « bastiment du Louvre », et faisait commencer la galerie du côté des Tuileries par un autre architecte, Jean-Baptiste du Cerceau. Il faut, en effet, reconnaître dans l'architecture de cette longue construction l'intervention de plusieurs architectes : « Dans la première, on peut croire que les architectes de Henri IV ont été amenés à suivre les indications de leurs prédécesseurs ; dans la seconde, au contraire, ils ont évidemment voulu s'en affranchir, et ont cherché à donner plus de grandeur à leur architecture en adoptant un seul ordre au lieu de deux, et en remplaçant par

un seul étage les trois petits étages inférieurs au-dessus desquels s'élève l'étage principal dans l'ancienne galerie. On croit généralement que la galerie attenante au Louvre, et commencée sous les derniers

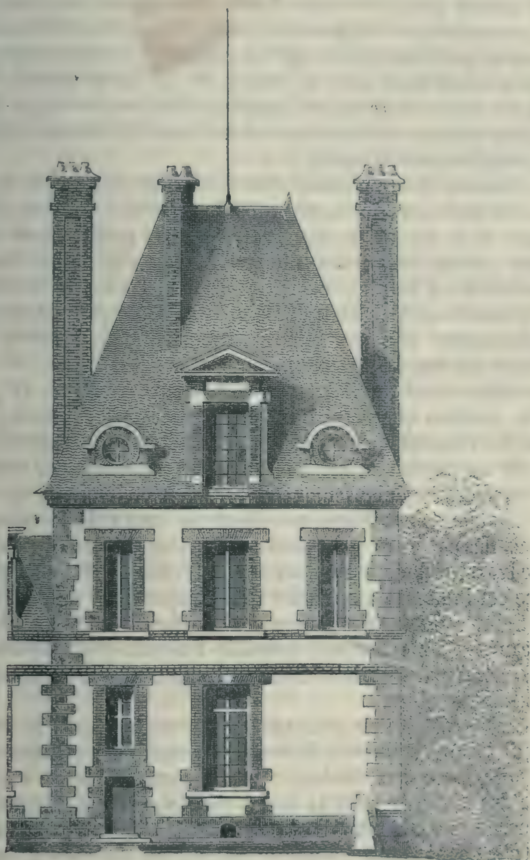


Fig. 144. — Pavillon dans la cour Henri IV. — Palais de Fontainebleau.

rois de la famille des Valois, fut continuée par Dupérac; quant à celle qui se lie au pavillon de Flore, elle paraît être, ainsi que ce pavillon, l'œuvre de Jean-Baptiste du Cerceau, qui, après la mort de Dupérac,

en 1611, devint l'architecte particulier de Henri IV. Il convient d remarquer que la disparate qui existe entre les deux parties de c même corps de bâtiment n'était pas aussi choquante qu'elle nous pa raît aujourd'hui, lorsqu'elles étaient séparées par la grande tour e la porte faisant partie de l'enceinte de Paris, qui interrompaient l quai à peu près là où l'ordonnance de la façade est différente. Quan au jugement qu'il faut porter sur ces différents systèmes de façades il doit être, selon nous, tout en faveur de l'ancienne galerie. La bell ordonnance de cette façade et l'heureuse division des étages dont ell se compose en font certainement un des modèles les plus remarqua bles de l'architecture française [1]. »

4. — Dans la haute position d'architecte particulier de Henri IV Baptiste du Cerceau, que nous avons déjà nommé comme ayant jou très-jeune de la faveur de Henri III, éleva un grand nombre de con structions particulières : ce fut lui qui bâtit le château de Monceaux pour Gabrielle d'Estrée, celui de Verneuil pour Henriette d'En tragues, et surtout le château de Saint-Germain. Cette royale demeur peut passer pour une des œuvres importantes auxquelles Baptist du Cerceau ait attaché son nom.

Le château neuf de Saint-Germain élevé par Henri IV conserv la même position que celui qui fut terminé sous François Ier, mai son plan fut complétement modifié. « Il s'étendait parallèlement à l Seine, sur un plateau au niveau duquel on parvenait par des rampe et des escaliers ingénieusement disposés. L'inclinaison du sol avai motivé l'établissement d'une succession de murs de terrasse les un au-dessus des autres qui n'avaient pu être exécutés qu'à grands frais. » Nous ne pouvons nous rendre compte de l'effet prodigieux que devait produire cet immense amphithéâtre d'escaliers qui descendaient jusqu'à la Seine que par des gravures du temps. Démoli à la révolution, le château de Saint-Germain, celui de François Ier, a été converti en pénitencier militaire, et doit être affecté aujourd'hui à un musée d'antiquités gallo-romaines.

5. —Mais l'histoire ne nous montre pas seulement le Béarnais consacrant de grosses sommes à élever ou à terminer des palais, elle nous le fait voir, avec son ministre Sully, « grand voyer du royaume », prendre des mesures pour la santé publique. C'est à cette époque que l'on commence à élargir et à aligner les rues et qu'on ouvre des places; c'est sous Henri IV que le pittoresque du moyen âge est détrôné au profit de la salubrité, de la commodité, de la sécurité modernes, dit M. Henri Martin. Le roi voulait créer un nouveau Paris, et il n'eut le temps que de réaliser une partie de ses projets.

Parmi les constructions qu'il fit exécuter dans la capitale, il faut

[1] MM. Albert Lenoir et Vaudoyer.

iter en première ligne la place Royale, élevée sur l'emplacement e l'hôtel des Tournelles où Henri II était mort, et que Catherine e Médicis avait fait démolir. Tout le monde connaît cette place ; en a faisant construire (1605), Henri IV voulait y placer des fabriques e soieries, de tapisseries, de faïence, etc. ; mais il ne vit pas la fin de ette entreprise, qui ne fut terminée que deux ans après sa mort.

Cette place nous offre le plus remarquable exemple de l'emploi de a brique mêlée à la pierre de taille. Ses trente-cinq pavillons symériquement disposés, couverts d'immenses toitures aiguës, ses galeries le rez-de-chaussée pour la circulation publique, et ce mélange des coueurs de la brique et de la pierre, tout cela donne à ces constructions un caractère de rude simplicité, où l'effet des masses est bien accusé, mais où la grâce et l'élégance ont disparu, où l'on commence à sentir l'unité et la puissance monarchique.

La place Dauphine (1608) nous montre cette même tendance, avec encore plus de sobriété dans la disposition des grandes lignes architecturales ; dans ces hautes bâtisses on remarque, en même temps que l'emploi de la brique et de la pierre, celui des bossages dessinant chacune des assises des chaînes de pierre : c'est le seul motif de décoration qu'on remarque au milieu de ces façades où l'on a voulu exprimer la force et l'harmonie, sans y parvenir.

6. — Henri IV projetait encore de faire sur l'emplacement du Marais une vaste place qu'il aurait appelée la place de France ; elle devait compléter l'ensemble des grands travaux que ce prince avait entrepris dans la capitale pour l'embellir et l'assainir. La place de France, que d'anciennes estampes ont fait connaître, devait former une vaste demi-lune qui aurait eu pour diamètre la ligne actuelle des boulevards rectifiée, depuis la rue du Temple jusqu'à la Bastille. Huit grandes rues partant de la place en rayonnant devaient porter les noms des plus importantes provinces du royaume : Champagne, Bretagne, Normandie, etc. ; les rues qui réunissaient ces grandes voies auraient porté les noms des provinces de second ordre : Saintonge, Touraine, Anjou, etc. Ce projet, datant de 1610, était déjà tracé dans certaines parties quand le poignard de Ravaillac vint arrêter cette entreprise qui, certes, ne manquait pas de grandeur, et qui montre le sentiment national dont Henri IV était animé.

L'architecture de la place de France, analogue à celle de la place Royale, aurait été formée de sept pavillons à galeries couvertes au rez-de-chaussée, surmontées de deux étages en briques et pierres couverts de hautes toitures. Ce projet, qui reçut un commencement d'exécution, comme tracé, est l'origine des noms actuels de certaines rues du quartier du Marais, et l'on ne voit pas qu'il ait été jamais repris.

Sous le règne de Henri IV s'élevèrent un certain nombre d'édi-

fices civils et religieux; d'autres furent achevés, comme le Pont-Neu par exemple. Vers l'an 1602, le roi fit reprendre les travaux de c pont qui avaient été interrompus; ce fut un nommé Marchand qu les dirigea et les termina complétement en 1607. Ce fut à l'occasio de la construction de ce pont qui devait communiquer avec la Cit qu'on prolongea la pointe occidentale de cette île, en comblant l'in tervalle qui séparait quelques îlots, en exhaussant ceux-ci, de tell sorte que le pont fut divisé en deux parties. En 1603, le roi ap prouva, malgré l'opposition du prévôt des marchands, la constructio d'une pompe qu'un Flamand, nommé Jean Lintlaër, se chargea d'éle ver pour procurer de l'eau au palais du Louvre et des Tuileries telle fut l'origine de la Samaritaine. C'était un édifice à bossages, dan le style du temps; au milieu se trouvait un beau groupe représentar Jésus et la Samaritaine auprès du puits de Jacob. Entre ces deu figures une nappe d'eau tombait dans une vaste coquille; une horloge placée au-dessus du groupe, complétait cette décoration, avec u petit campanile qui contenait les cloches. La Samaritaine fut détruit en 1812; il n'en reste aujourd'hui aucune trace. C'est à Henri I qu'on doit la fondation de l'hôpital Saint-Louis, dont la premièr pierre fut posée en 1607; l'architecte chargé de cette vaste construc tion fut un nommé Claude Villefaux, qui acheva son travail e quatre années. Cet hôpital a reçu dans la suite des amélioration qui en ont fait un des plus beaux hôpitaux de Paris.

Un certain nombre de couvents s'élevèrent aussi sous ce règn fécond en améliorations de tous genres: nous citerons le couvent de Petits-Augustins, qui servit en 1791, de musée des monuments français, et dont l'emplacement servit plus tard pour bâtir l'école de Beaux-Arts; la maison des Frères de la Charité, rue des Saints-Pères, qui servit de refuge à mademoiselle de la Vallière; le couvent des Capucines, où a été percée la rue de la Paix; celui des Carmélites, rue d'Enfer, dont l'église devint plus tard une des plus riches de Paris.

Enfin, nous ajouterons que Henri IV fit réparer les aqueducs de Belleville et des Prés-Saint-Gervais qui fournissaient de l'eau à la partie septentrionale de la capitale, les fontaines qu'ils alimentaient, et qu'il en fit construire de nouvelles; que plusieurs quais furent construits et que l'enceinte et les portes de la ville furent restaurées.

Par ce coup d'œil rapide jeté sur l'architecture du temps de Henri IV, on voit que cette époque fut encore féconde en œuvres éminemment françaises: car, bien qu'il faille constater un principe de décadence dans l'architecture, il ne faut pas oublier qu'elle tendait à s'affranchir des imitations italiennes après y avoir largement puisé, et à devenir nationale; l'esprit monarchique qui domina sous les règnes suivants la réduisit, comme nous le verrons, à une unifor-

nité, à une discipline pesante qui se font sentir encore aujourd'hui.

7. — La mort de Henri IV, qui fut une calamité publique et qui arrêta pour quelque temps le progrès commun de la royauté et du tiers état, n'entrava pas la marche des arts; ils eurent pour protectrice la veuve du Béarnais, la régente, cette fille des Médicis qui avait hérité du goût de sa famille pour les beaux-arts : artiste elle-même, elle aimait les artistes, les protégeait et se les attachait en les comblant de faveurs... Voulant probablement montrer la puissance dont elle était investie et perpétuer son nom par l'édification d'un palais qui devait abaisser celui que Catherine de Médicis, sa parente, avait fait élever, elle acheta en 1612 l'hôtel et les jardins de l'hôtel du duc de Pinei-Luxembourg; elle acquit en outre, pour agrandir cet emplacement, des jardins, une ferme et d'autres terres appartenant aux chartreux, à l'Hôtel-Dieu et à différents particuliers.

L'architecte chargé de construire le nouveau palais fut Salomon de Brosse, neveu du célèbre Jacques Androuet du Cerceau, et qui naquit à Verneuil-sur-Oise, on ne sait trop en quelle année. De Brosse a été pour Marie de Médicis ce que de l'Orme avait été pour Catherine de Médicis; sans égaler l'architecte des Tuileries et du château d'Anet, il exerça une influence, qui mérite d'être signalée, sur l'architecture de son temps, en faisant prévaloir d'une façon définitive les principes de l'art antique appliqués aux édifices religieux; il fut l'architecte qui porta le dernier coup à l'art ogival, en contribuant, comme nous le verrons dans le livre suivant, au développement de cette architecture qu'on appela « l'architecture des jésuites ».

On ne sait rien de la vie de Salomon de Brosse; on ignore où il étudia son art, comment il mérita la faveur de Marie de Médicis : ses œuvres seules sont là qui le recommandent à la postérité. L'examen des édifices qu'il construisit va nous faire connaître ce que devint l'architecture sous son influence.

La plus importante de ses œuvres est sans contredit le palais du Luxembourg, appelé dans l'origine palais Médicis, puis palais d'Orléans, et qui conserva enfin définitivement le nom de palais du Luxembourg. Ce fut en 1615 que les travaux furent commencés d'après les dessins de de Brosse, qui s'inspira, dit-on, du palais Pitti de Florence; le plan et la disposition générale de l'édifice prouvent le contraire, car ils sont tout à fait de tradition française ; les façades seules ont pu prêter matière à cette assertion. En effet, elles rappellent l'architecture de la cour intérieure du palais Pitti, construite par l'Ammanati. Peut-être de Brosse fut-il obligé de suivre en cela les idées de Marie de Médicis qui, en « véritable Italienne, n'admettait peut-être pas que la France pût rien concevoir de mieux en fait d'art que les œuvres de ses compatriotes, ou qui seulement, sous l'influence du souve-

nir de la patrie, désirait que l'aspect de sa nouvelle demeure pû lui rappeler son pays natal. » D'un autre côté, de Brosse, voulan flatter sa royale protectrice, alla-t-il au-devant de ses désirs ? Il es difficile de répondre à ces questions, d'ailleurs d'un intérêt secondaire.

Le plan du palais du Luxembourg rappelle les dispositions principales des châteaux français : ce sont des corps de bâtiments qui entourent une cour quadrangulaire. Des pavillons saillants, dernière trace des vieilles tours de défense des forteresses du moyen âge, flanquent les angles et les façades, et l'entrée, analogue à celle des châteaux d'Ecouen, d'Anet et de Fontainebleau, se compose d'un mur à hauteur de premier étage au milieu duquel s'ouvre la porte principale surmontée d'une élégante construction terminée par un dôme. Ce qui frappe dans l'architecture choisie par de Brosse, c'est cette décoration en bossages, que Philibert de l'Orme introduisit en France et qu'il employa avec tant d'originalité aux Tuileries. Elle donne à l'ensemble de l'édifice un cachet particulier qui rappelle jusqu'à un certain point ces constructions dont les anciens laissaient quelquefois la décoration à l'état d'ébauche. Au reste, tous ces refends, tous ces bossages qui sillonnent les faces de ce palais lui donnent ce caractère d'austérité et de grandeur qui s'harmonise bien avec les monuments élevés sous Henri IV. Ce qui donne une véritable valeur à l'œuvre de de Brosse, c'est la disposition régulière et ferme de ses masses et l'unité du style qui règne dans toutes ses parties; à ce point de vue, on peut dire que l'architecte de Marie de Médicis s'est montré original et qu'il a fait œuvre de maître.

Le principal corps de bâtiment offre, comme les autres parties, trois ordonnances : le rez-de-chaussée est toscan, le premier étage dorique et le second ionique. La cour intérieure, du côté de la ville, et dont l'entrée est, comme on le sait, en face de la rue de Tournon, précède le principal corps de bâtiment qui se trouve ainsi entre la cour et le jardin. Les deux ailes s'étendant de chaque côté de la cour sont plus basses que le reste du palais, et vont rejoindre la façade d'entrée, qui présente à ses extrémités deux pavillons, et au milieu, sur un corps avancé, un pavillon surmonté d'un dôme circulaire orné de statues dans les entre-colonnements. Ce dôme produit un effet pittoresque ; il est d'ailleurs en parfaite harmonie avec l'ensemble du palais.

La physionomie première de ce palais a été altérée par des changements successifs qui furent exécutés après l'année 1620, époque où les travaux se terminèrent complétement. « Dans l'origine, de vastes galeries régnaient au rez-de-chaussée de trois côtés de la cour : celle parallèle à la façade n'était alors ouverte qu'à l'intérieur ; à l'extérieur, sur la rue, il n'y avait d'autre ouverture que la porte d'entrée et

·s fenêtres des pavillons; les arcades pratiquées depuis dans la partie n arrière-corps eussent été tout à fait contraires aux mœurs de cette poque : les rez-de-chaussée des habitations nobles étaient toujours ntièrement clos, et de plus, les châteaux situés dans la campagne taient encore protégés par des fossés. Au fond de la cour une petite errasse élevée au niveau du sol des appartements du rez-de-chaussée attachait la saillie des pavillons. Cette terrasse était bordée d'une alustrade de marbre décorée de statues; on y parvenait à l'aide d'un grand perron circulaire. La terrasse, la balustrade et le perron ont lisparu, et cette partie a été remise au même niveau que le reste de a cour. Sur le jardin, les deux portiques en arrière-corps étaient surnontés de terrasses à droite et à gauche, et en retraite du pavillon rincipal. Déjà avant les adjonctions récentes qui ont été faites à cette artie du palais, on avait, sous l'empire, élevé sur ces terrasses un premier étage qui avait fait perdre à cette façade le mouvement des lignes de son architecture. Nous ajouterons que du temps de Marie de Médicis, le palais du Luxembourg n'était pas isolé du côté de la rue de Vaugirard, comme nous le voyons actuellement. Des bâtiments moins importants y étaient annexés sur les côtés et communiquaient avec le corps principal du palais[1]. »

Quant aux distributions intérieures, elles ont aussi subi des modifications notables. Laissons encore parler les deux savants architectes que nous venons de citer. « L'escalier occupait autrefois le centre du bâtiment principal, où étaient situés les appartements de la reine; la chapelle était placée dans le pavillon du milieu de la façade sur le jardin; au premier étage, dans les corps du bâtiment en ailes, étaient deux galeries d'apparat. Il ne reste plus aujourd'hui aucune trace de la décoration de ces différentes pièces. On sait seulement qu'en 1750, les appartements renfermaient un choix de tableaux originaux de différentes écoles, et une très-belle collection de dessins des plus grands maîtres.

» La reine Marie de Médicis ayant désiré faire peindre par Rubens les deux galeries de son palais du Luxembourg, elle invita cet artiste à venir à Paris : l'une de ces galeries était destinée à l'histoire de la vie de cette reine, et l'autre à celle de la vie du roi Henri IV. Ce fut en 1620 que Rubens vint à Paris; il commença à peindre ces tableaux en 1621, et termina en 1623 ceux qui reproduisaient les principaux faits de la vie de Marie de Médicis : la galerie qu'ils décoraient était celle au couchant, qui fut détruite pour faire place à l'escalier que l'on construisit sous le consulat, et qui sert encore aujourd'hui aux pairs. Transportés alors dans la galerie opposée, où ils restèrent jusqu'en 1815, époque de leur translation au musée du Louvre, ces ta-

[1] MM. A. Lenoir et L. Vaudoyer.

bleaux avaient été faits pour l'emplacement même ; ils occupaient le trumeaux entre les fenêtres, au nombre de dix de chaque côté, et un vingt et unième tableau était à l'une des extrémités de la galerie. A l'autre extrémité, sur la cheminée, on voyait un portrait de Marie de Médicis debout et représentée en Pallas. Au-dessus des portes qui sont des deux côtés étaient les portraits du grand-duc François de Médicis et de la grande-duchesse Jeanne d'Autriche, père et mère de Marie de Médicis. L'oratoire de la reine, qui communiquait avec la galerie peinte par Rubens, était d'une grande richesse et décoré de peintures de Philippe de Champagne et du Poussin. Une partie des peintures de cet oratoire ont été replacées dans la salle dite du Livre d'or, qui dépend aujourd'hui de la chambre des pairs. »

Les jardins du palais de Marie de Médicis étaient dessinés à l'italienne, avec des balustrades de marbre, des statues et des vases. On y remarquait une construction hydraulique bâtie dans le style rustique, qu'on voit encore aujourd'hui, et qui aurait été élevée sur les dessins de Rubens. A cette époque, les jardins du Luxembourg avaient plus de largeur qu'à présent ; ils s'étendaient au sud à l'endroit où commence l'avenue de l'Observatoire, et ils étaient limités de ce côté par l'enclos des chartreux. Ce couvent est celui pour lequel Lesueur peignit la vie de saint Bruno, qu'on admire aujourd'hui au musée du Louvre. Ce fut sur l'emplacement de cet établissement religieux que l'on perça l'avenue de l'Observatoire et qu'on établit les pépinières du Luxembourg.

Marie de Médicis habita peu de temps sa somptueuse demeure, que les plus habiles peintres du temps, Simon Vouet, Quentin Varin, Nicolas Poussin, Philippe de Champagne et Rubens, et les sculpteurs Jean de Bologne, Guillaume Dupré, Pierre de Francheville, avaient embellie de leurs chefs-d'œuvre. — A peine le palais de Médicis fut-il achevé (il avait été seulement quatre ans à construire), que la reine le donna à Gaston de France, duc d'Orléans, son second fils, qui voulut appeler sa demeure palais d'Orléans. Mais il le garda aussi peu de temps, et le vendit à Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, qui le céda, à son tour, à Élisabeth, duchesse de Guise ; cette princesse, en 1694, en fit don à Louis XIV. Il ne paraît pas que le grand roi ait beaucoup aimé ce palais ; car de 1733 à 1736 on fut obligé de faire de grandes réparations. En 1776, Louis XVI le donna en apanage à son frère, Monsieur (Louis XVIII). La Révolution en fit une maison d'arrêt. En 1795, il devint le lieu des séances du directoire et la demeure des cinq directeurs, puis celle du gouvernement consulaire ; enfin, en 1800, le sénat conservateur s'y réunit, et en 1814 la chambre des pairs. On sait que depuis cette époque il a continué à être le lieu de réunion des pairs ou des sénateurs.

La construction du Luxembourg témoigne, sans aucun doute, de

valeur de l'architecte qui le fit bâtir. De Brosse eût-il laissé seulement cet édifice, qu'il pourrait être mis au rang des grands architectes qui ont su conserver le caractère imposant que notre architecture était menacée de perdre.

8. — Mais si de Brosse s'est montré habile architecte dans la construction du Luxembourg, il a prouvé aussi que, dans les grandes constructions d'utilité publique, il pouvait rivaliser avec les œuvres de l'antiquité, en reconstruisant l'aqueduc d'Arcueil.

Il fallait, pour les besoins et l'agrément du palais de Marie de Médicis, des eaux abondantes et saines; d'ailleurs la partie méridionale de Paris en manquait complétement, et cette disette d'eau avait déjà fait penser à Henri IV le rétablissement de l'aqueduc bâti par les Romains. En 1613, ce projet, qui n'avait pas été oublié, fut repris, et la régente en confia l'exécution à son architecte. Nous avons parlé en son lieu de l'aqueduc que les Romains avaient élevé pour faire venir les eaux de Rungis au palais des Thermes. Abandonné pendant de longs siècles, il était dans un état de ruine qui ne permettait pas de le restaurer; de Brosse le reconstruisit en lui imprimant un caractère de grandeur et de force qui peut le faire comparer aux travaux du même genre exécutés par les Romains. On sait que la traversée du vallon d'Arcueil se fait sur vingt-cinq arches, à une hauteur de 83 mètres au-dessus du thalweg, et les eaux sont amenées dans un réservoir situé à côté de l'Observatoire. Cette reconstruction fut achevée en 1624, et donna lieu à l'établissement d'un grand nombre de fontaines publiques sur la rive gauche de la Seine.

Salomon de Brosse fut encore chargé, en 1618, de reconstruire la grande salle du palais de justice de Paris, qu'un incendie terrible venait de détruire (mars 1618). Obligé de conserver les substructions qui n'avaient pas été atteintes par l'incendie, de Brosse adopta pour la nouvelle salle une disposition semblable à celle de l'ancienne salle de Saint-Louis, c'est-à-dire qu'il la divisa en deux larges nefs séparées par une suite d'arcades. Ces arcades furent évidemment cintrées et retombèrent sur des pieds-droits décorés de pilastres d'ordre dorique; les voûtes ogivales de bois furent remplacées par des voûtes en berceau plein cintre appareillées en pierre; deux larges fenêtres demi-circulaires éclairaient chaque travée, et des œils-de-bœuf augmentèrent encore la quantité de lumière. L'ensemble de cette salle est remarquable par beaucoup d'ampleur et de noblesse; mais elle est en même temps d'un style froid et austère, qui contraste avec celui qui avait présidé à l'érection de l'ancienne salle.

Outre ces édifices qui donnèrent à de Brosse une grande réputation, cet architecte avait élevé, dès l'année 1606, le temple de Charenton, dont les protestants avaient obtenu l'édification du roi Henri IV. Ce monument, démoli après la révocation de l'édit de Nantes, en

1685, avait été conçu par de Brosse dans la forme générale des basiliques antiques. C'était une vaste salle rectangulaire entourée de tous côtés par trois étages de galeries, dont deux dans la hauteur d'un ordre dorique et le troisième dans un ordre attique. Trois portes donnaient accès dans ce temple, dont l'extérieur offrait la plus grande simplicité; quatre-vingt-une fenêtres l'éclairaient, et quatorze mille personnes pouvaient y prendre place. Dans cette construction, de Brosse s'était montré habile architecte ; la froideur et la sécheresse que les catholiques adressaient aux œuvres protestantes n'avaient pas pu être évitées par notre artiste, qui, choisissant la disposition de la basilique des anciens, dut se conformer au programme qu'on lui avait tracé. Quoi qu'il en soit, le temple de Charenton, une des premières œuvres de Salomon de Brosse, excita l'admiration des contemporains, et le plaça au premier rang des architectes de son temps. En 1616, de Brosse fut chargé d'une autre construction qui mit le sceau à sa réputation, déjà très-grande : ce fut le portail de l'église Saint-Gervais. Nous en parlerons en traitant, dans le livre suivant, de l'architecture religieuse pendant la Renaissance. Nous verrons alors que de Brosse « dépensa des facultés très-distinguées en essais malheu-» reux, pour marier les trois ordres grecs superposés à un système de construction incompatible avec le système antique. »

Telle fut l'influence des œuvres de de Brosse sur l'architecture religieuse de notre pays, et principalement le portail de Saint-Gervais, que, depuis cette époque, la fureur de l'antiquité, mise en formules par Vignole, Palladio et Serlio, grandit et se développa dans l'art tout entier, pour ainsi dire, et entraîna les artistes vers des interprétations hasardées de l'antiquité. De Brosse, dont la vie nous est inconnue, était, comme nous l'avons vu, parent des du Cerceau, et huguenot comme eux ; il mourut vers 1626, laissant une grande réputation, et placé par ses contemporains à côté des Lescot, des Bullant et des de l'Orme.

9. — Ajoutons à ces constructions élevées sous l'impulsion de Marie de Médicis, la statue équestre de Henri IV, la première de ce genre qu'on ait vue sur une place publique de Paris. La place choisie pour l'érection de ce monument fut le terre-plein qui se trouve au milieu du Pont-Neuf.

Cosme II, grand-duc de Toscane, ayant fait don à Marie de Médicis d'un cheval de bronze que Ferdinand, son prédécesseur, avait fait couler, cette princesse y fit placer la figure du roi, exécutée par Guillaume Dupré (1614). Le piédestal, élevé sur les dessins de Civali, était décoré aux quatre angles de statues de prisonniers, et de quatre bas-reliefs représentant les batailles d'Arques et d'Ivry, l'entrée de Henri IV à Paris, la prise d'Amiens et celle de Montmélian ; ces bas-reliefs avaient été exécutés par le sculpteur Pierre de Francheville. La

statue a péri pendant la Révolution : les prisonniers et les bas-reliefs ont été envoyés au musée du Louvre; et en 1817 on établit une nouvelle statue du Béarnais, celle que nous voyons aujourd'hui.

10. — Quand Richelieu arriva au pouvoir, ambitieux de toutes les gloires, il protégea les beaux-arts comme les lettres, et, en même temps qu'il établissait l'imprimerie, qu'il fondait l'Académie française, instituait le Jardin des plantes, il songeait à rendre à l'architecture un éclat brillant, tel que celui dont elle avait lui pendant le siècle précédent. L'art religieux, qui, depuis Henri IV surtout, languissait de plus en plus, retrouva, sous l'impulsion « du grand cardinal », quelque chose de sa majesté dans l'introduction de la coupole. Mais cet élément, qui commença en Italie le magnifique mouvement de la rénovation des arts, fut impuissant pour redonner une vie nouvelle à notre architecture religieuse, comme nous le verrons bientôt.

Mais si l'art religieux, malgré tous les efforts tentés pour le relever, ne put produire que des conceptions bâtardes, l'architecture civile continua d'élever des édifices, dont quelques-uns rappellent ceux du XVIe siècle. En première ligne, il faut citer le palais que Richelieu se fit bâtir entre le Louvre et les Tuileries. Le cardinal-ministre avait acheté, en 1524, l'emplacement occupé par l'ancien hôtel de Mercœur et par l'hôtel de Rambouillet ; c'est là que, cinq ans plus tard, il jeta les fondations du palais qui devint plus tard le Palais-Royal. Ce fut l'architecte Jacques Lemercier, héritier de la réputation de de Brosse, qui construisit cette demeure princière. Comme l'enceinte de Paris restreignait l'emplacement du jardin, Richelieu fit combler les fossés et reculer le mur de la ville.

Tel que Lemercier l'avait conçu, le palais du cardinal « consistait en plusieurs corps de logis séparés par des cours, dont deux centrales : la seconde cour était la plus grande ; elle n'était entourée de bâtiments que de trois côtés ; du quatrième, elle était séparée du jardin par une galerie en arcades surmontée d'une terrasse qui établissait une communication entre les deux ailes. »

La principale porte d'entrée présentait les armoiries de Richelieu, surmontées du chapeau de sa dignité ecclésiastique, et au-dessus on lisait cette inscription : « *Palais cardinal.* »

L'intérieur de cette splendide demeure était orné avec tout le goût et tout le luxe imaginables : boudoirs, salles de bal, salles de spectacle, galeries, chapelle, étaient remarquables par la richesse de leur décoration. Dans une aile de la seconde cour se trouvait la *galerie des hommes illustres de France ;* on y voyait vingt-cinq portraits peints par Philippe de Champagne, d'Egmont, Simon Vouet, etc. ; et, entre chacune de ces peintures, des bustes antiques de marbre de la plus grande valeur. — Le cardinal fit construire dans son palais deux salles de spectacle : l'une, destinée à des spectateurs choisis, ne con-

tenait qu'environ cinq cents personnes ; l'autre, plus vaste, pouvait en contenir près de trois mille ; elle était contiguë au palais du côté de la rue des Bons-Enfants. Rappelons que ce fut sur ce théâtre que Richelieu fit jouer sa tragédie de *Mirame*, et qu'en 1636 eut lieu la première représentation du *Cid*, à laquelle Corneille fit bientôt succéder les *Horaces* et *Cinna*. Rappelons, en outre, que Louis XIV, en 1660, accorda cette salle à Molière et à sa troupe, et qu'après la mort du grand comique, le roi la destina à la représentation des drames héroïques, ou tragédies en musique, qui furent l'origine de l'Opéra.

Trois ans après l'achèvement de son palais (1639), Richelieu, soit flatterie, soit vanité, soit reconnaissance, en fit don à Louis XIII. En 1643, la régente Anne d'Autriche et son jeune fils vinrent s'y établir ; c'est de cette époque que cet édifice prit le nom de Palais-Royal. Il servit, dix années plus tard, de demeure à Henriette, reine d'Angleterre, femme de Charles Ier. Louis XIV, en 1661, donna le Palais-Royal à Philippe d'Orléans. Ce prince y fit exécuter d'importantes modifications, qui, jointes à celles faites par le régent, ont dénaturé complétement l'œuvre de Lemercier.

Le palais actuel ne saurait donner une idée exacte de ce qu'était le palais primitif : les changements et additions qu'il a subis n'ont guère laissé de l'architecture de Lemercier que les ailes de la seconde cour (côté oriental), où l'on voit encore, sous les arcades, des trophées représentant des proues de navire et des ancres, ornements qui font allusion à la charge de surintendant général de la navigation, que le cardinal joignait à tant d'autres attributions. Cette architecture, qu'en somme on ne peut guère juger maintenant que par les gravures du temps, montre un caractère peu déterminé : on remarquait la variété des baies des fenêtres, alternativement cintrées et carrées, innovation qui devait détruire l'unité de l'ordonnance générale. Nous parlerons plus tard des adjonctions considérables qui furent faites au Palais-Royal, et qui le transformèrent en un vaste bazar célèbre dans le monde entier.

Rappelons pour mémoire le château que Richelieu fit élever dans cette petite ville de la Touraine, qui sortit de terre comme par enchantement, quand le tout-puissant ministre eut réuni dans ses mains et fait ériger en duché-pairie les seigneuries de Chinon et de l'Ile-Bouchard.

11. — L'architecte Lemercier fut chargé, comme architecte du roi, de continuer les travaux des palais du Louvre et de Fontainebleau. Dans celui-ci, l'œuvre capitale et presque unique de Lemercier, fut le fameux escalier en fer à cheval qu'il commença en 1634, et qui, comme on le sait, est adossé à la façade méridionale de la cour du Cheval blanc (fig. 145).

Mais, au Louvre, Lemercier a marqué profondément sa trace. Ce fut en effet d'après ses projets, dit-on, que la cour acquit en étendue

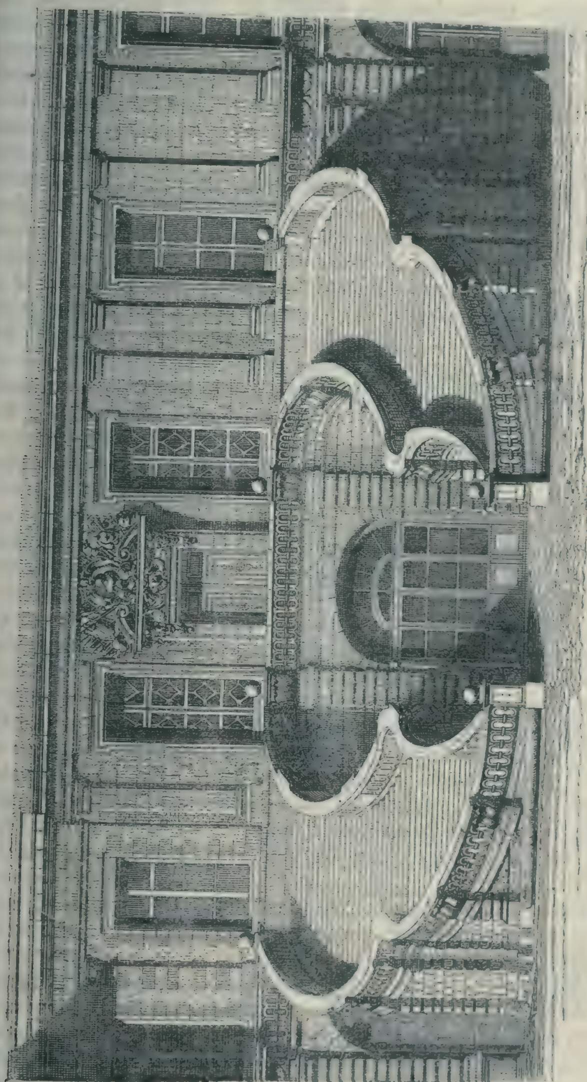


Fig. 145. — Escalier de la cour du Cheval blanc. — Palais de Fontainebleau.

une dimension quatre fois plus grande que celle qui lui avait été donnée par Lescot. Ce qu'il y a de certain, c'est que, par suite de cette extension donnée aux bâtiments, Lemercier « construisit le pavillon central couronné d'un dôme quadrangulaire, et répéta, du côté opposé, la façade déjà exécutée sous les règnes de François I[er] et de Henri II. » L'architecte fit preuve dans cette construction de goût et de bon sens, en s'assujettissant, surtout dans la partie inférieure du pavillon principal, à reproduire et étendre l'ordonnance et la décoration adoptées par Pierre Lescot. Cependant, dans la partie supérieure de ce pavillon, Lemercier se livra à ses propres inspirations. « Ne voulant pas superposer un troisième ordre de colonnes aux deux ordres corinthien et composite, déjà surmontés d'un attique, mais désirant atteindre à un degré supérieur de richesse, il fit l'emploi de figures de caryatides groupées deux par deux. » Le sculpteur chargé de l'exécution de ces statues fut Jacques Sarazin, né à Noyon en 1590.

Cet artiste, qui alla à Rome étudier son art, trouva un protecteur puissant dans le cardinal Aldobrandini, et se lia d'amitié avec le Dominiquin. Après avoir exécuté plusieurs œuvres remarquables en Italie, il revint en France, obtint la protection de Richelieu, et prit part dès lors à tous les grands travaux de l'époque, et se trouva ainsi appelé à collaborer avec Jacques Lemercier.

Les caryatides du pavillon de l'Horloge présentent un grand mérite sculptural ; elles soutiennent certainement le voisinage des œuvres de Jean Goujon, et c'est là le plus bel éloge qu'on puisse en faire. On a dit cependant qu'elles manquent de sévérité, et l'on a trouvé que l'apparence de vie et de mouvement que l'artiste leur a donnée est un contre-sens dans la composition de figures purement décoratives. Quoi qu'il en soit, ces caryatides valurent à Sarazin la faveur de Louis XIII, une pension et un logement au Louvre. Cet artiste fut, en 1648, un des fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il enrichit de ses œuvres une foule d'églises et de palais, et parmi les plus remarquables, on cite le tombeau du cardinal de Bérule et le mausolée du prince de Condé. Sarazin mourut en 1660, laissant une pépinière d'élèves distingués qui s'étaient formés dans son atelier.

Les travaux exécutés au Louvre sous Louis XIII firent donc de ce palais ce qu'il est aujourd'hui comme dimension, c'est-à-dire un des plus vastes de l'Europe.

Le château des Tuileries ne fut pas oublié : c'est de cette époque que datent les altérations notables qui furent faites à l'œuvre de Philibert de l'Orme : l'escalier central fut supprimé, et un architecte nommé Levau y substitua le grand pavillon carré surmonté du dôme, dans la construction duquel on retrouve des réminiscences très-visibles de celui qu'éleva Lemercier.

C'est à peu près à cette époque que la galerie qui devait unir les Tuileries et le Louvre fut continuée, et qu'apparaît le nom de Clément Métezeau, architecte du roi, comme ayant contribué, dit-on, à terminer les travaux de cette galerie. Ce Clément Métezeau appartenait à une de ces plantureuses familles d'architectes, comme on en vit plusieurs à cette époque ; c'est lui dont le nom est si célèbre et la vie si peu connue, qui construisit cette fameuse digue de la Rochelle, qui contribua tant à la prise de ce rempart du protestantisme (1627), et qui a attaché son nom à la construction du château de Meilleraye (en Poitou), de celui de Chilly, de l'hôtel de Longueville et de l'église de l'Oratoire.

12. — Le règne de Louis XIII, on peut dire celui de Richelieu, fut, on ne peut le nier, le précurseur de celui de Louis XIV, au point de vue architectural comme en beaucoup d'autres. Le nombre des édifices élevés à cette époque fut considérable. Les couvents d'hommes et de femmes se multiplièrent dans une grande proportion, surtout à Paris ; des églises nouvelles furent commencées, parmi lesquelles nous citerons la Sorbonne et le Val-de-Grâce, dont nous parlerons bientôt. On établit des fontaines ; on construisit de nouveaux ponts : le pont Saint-Michel, le pont Marie, le pont au Change ; enfin des châteaux, des maisons particulières et des édifices publics appartenant à des villes importantes furent bâtis dans le style du temps, et présentent, au moins quelques-uns, des spécimens assez remarquables de l'art qui succéda à la véritable Renaissance.

Parmi les châteaux qui furent élevés sous Louis XIII, il ne faut pas omettre ce petit rendez-vous de chasse que le fils de Henri IV fit bâtir en 1632 dans la seigneurie de Versailles, qu'il avait achetée en 1627 à Jean de Soisy. Dans les bois qui couvraient cette terre, Henri IV avait souvent « courre le cerf », et Louis XIII, qui en faisait tout autant, fit construire dans une situation sauvage qui devait plaire à son caractère ennuyé et mélancolique, une modeste résidence, « un chétif château dont un simple gentilhomme ne saurait prendre vanité », dit Bassompierre. Ce « chétif » château se composait de quatre pavillons reliés par des corps de logis formant une cour intérieure, et entourés de fossés avec pont-levis, disposition rappelant celle des châteaux féodaux. Cet édifice était construit en pierre et brique, comme on le voit encore aujourd'hui ; car Louis XIV, en absorbant le rendez-vous de chasse de Louis XIII, ne le détruisit pas : c'est la partie centrale qui s'élève autour de la cour de Marbre, ancienne cour du château primitif.

Plusieurs villes se construisent à cette époque des hôtels de ville, dont quelques-uns sont remarquables : ainsi Reims, dont l'hôtel de ville fut commencé en 1627 et terminé seulement dans les premières années de notre siècle. C'est un édifice qui présente un bâtiment cen-

tral au milieu duquel s'élève un campanile; deux pavillons le flanquent à droite et à gauche : l'ordonnance générale se compose de deux étages, l'un dorique, l'autre corinthien. On retrouve un souffle de la belle époque de l'art du XVIe siècle dans les proportions et dans l'ornementation de la façade de cet édifice.

13. — L'hôtel de ville de Lyon fut élevé en dehors des idées qui régnaient à la cour, et présente une certaine liberté d'ordonnance qu'on ne voit guère dans les édifices du temps. Isolé de tous côtés, l'hôtel de ville de Lyon a une cour intérieure dont le sol est plus élevé que celui des rues adjacentes; cette disposition neuve produit un effet pittoresque.

Ce fut en 1646 que le consulat de Lyon fit construire ce monument. Le voyer de la ville, Simon Maupin, fut chargé de dresser les plans et de veiller à la marche des travaux ; la décoration en fut confiée à « un sieur Panthot, peintre ordinaire de la ville, auquel on adjoignit Thomas Blanchet, jeune artiste récemment venu de Rome. On confia en même temps les sculptures au ciseau de Martin Gendry, et la confection du grand horloge à Daniel Bon. Tous ces artistes appartenaient à la cité, à l'exception de Blanchet, né à Paris, mais qui avait fixé sa résidence à Lyon, et qui, après la mort de Panthot, devint peintre de la ville. Le célèbre Mignard ne dédaigna pas de succéder à Blanchet dans ce modeste emploi, dont le principal labeur consistait à faire le portrait des consuls. »

L'édifice municipal de Lyon a une grande importance. La façade principale sur la place des Terreaux se compose de deux pavillons couverts de dômes à quatre pans, et d'un bâtiment en arrière-corps avec un grand balcon au premier étage. Au milieu de cet arrière-corps se trouve une portion saillante accusée par des chaînes de pierres en bossages ; la partie supérieure forme une arcade soutenue par des caryatides : une statue équestre de Louis XIII se détache dans le tympan. Un campanile ou beffroi s'élève au-dessus du comble de la façade, et se termine par un petit dôme à pans coupés. L'ordonnance générale montre un esprit d'indépendance qu'on ne rencontre pas toujours, il faut le dire, dans les monuments du siècle précédent ; ce caractère deviendra de plus en plus le caractère français de l'architecture : je veux dire qu'on cherchera à donner aux édifices plus de pompe, plus de majesté, plus de l'influence monarchique, en un mot.

Bien que l'hôtel de ville de Lyon ait été commencé trois ans après la mort de Louis XIII, nous l'avons cité ici comme faisant, il nous semble, présumer l'architecture du règne de Louis XIV. Avant d'étudier l'art monumental pendant ce siècle remarquable à tant de titres, disons quelques mots des habitations particulières et de l'aspect que prennent les villes sous le règne de Louis XIII.

14. — C'est à cette époque que les maisons des familles nobles deviennent de véritables hôtels ; on ne leur donne plus ce caractère de forteresse, reste de la féodalité, qui persiste encore pendant le XVI[e] siècle. La tranquillité intérieure sous Henri IV, la main puissante de Richelieu, donnèrent de la sécurité et ramenèrent l'aisance et la richesse ; on voit alors les cités entreprendre des constructions importantes, agrandir leur enceinte, et des maisons nobles s'élever dans un style tout différent de celui qui jusqu'alors avait prévalu. En effet, les hôtels présentent une porte d'entrée de grande dimension, motivée par l'usage des carrosses, qui, à cette époque, devenaient très-nombreux : c'était là la porte cochère, qu'on ne voyait auparavant que rarement ; les étages se multiplient, et alors disparaissent les escaliers à vis, qui sont remplacés par les escaliers à l'italienne, c'est-à-dire à rampes droites et tenant un grand espace ; les fenêtres n'ont plus de meneaux de pierre, ils sont remplacés par « des *croisées* de bois »; les baies deviennent énormes ; la lumière et l'air entrent largement dans les intérieurs, qui, à leur tour, sont mieux distribués, plus commodes, et sont plus décorés encore qu'au siècle précédent ; enfin les cours, les services sont plus spacieux, offrent une sorte de grandeur caractéristique du temps.

Ces hôtels n'ont pas tous disparu : il en reste encore à Paris principalement qui sont plus ou moins importants. Le quartier du Marais, dont l'origine remonte, comme nous l'avons dit, à Henri IV, l'île Saint-Louis, qui fut régulièrement percée et se couvrit d'hôtels plus spécialement bâtis par la magistrature, sont les points de la capitale où l'on peut encore en voir plus ou moins dénaturés. Nous citerons parmi ces somptueuses demeures l'hôtel de Rambouillet, dont la célèbre marquise avait, dit-on, donné tous les plans, et qui fut « à la mode aussi bien que les réceptions littéraires qui s'y donnaient». Sauval, en parlant de cette habitation célèbre, dit que « sa cour, ses ailes, ses pavillons et son corps de logis ne sont, à la vérité, que d'une médiocre grandeur ; mais ils sont proportionnés et ordonnés avec tant d'art, qu'ils imposent à la vue et paroissent beaucoup plus grands qu'ils ne sont en effet. C'est une maison de briques rehaussée d'embrasures, ajoute le vieil historien, d'amortissemens, de chaînes, de corniches, de frises, d'architraves et de pilastres de pierre. Quand Arthénice l'entreprit, la brique et la pierre étoient les seuls matériaux que l'on employât dans les grands bâtimens ; ils avoient paru avec tant d'applaudissemens sur les murailles de la place Dauphine, de la place Royale, des châteaux de Verneuil, de Monceaux, de Fontainebleau, et de plusieurs autres édifices royaux et publics ; la rougeur de la brique, la blancheur de la pierre et la noirceur de l'ardoise faisoient une nuance de couleur si agréable, qu'on s'en servit en ce temps-là dans tous les grands palais ; et l'on ne s'est avisé que

cette variété ne les rendoit semblables à des châteaux de cartes que depuis que les maisons bourgeoises ont été bâties de cette manière. » Comme on le voit par cette citation, Sauval fait honneur de la révolution architecturale qui se fit dans les constructions civiles, aux inspirations de cette célèbre marquise de Rambouillet qui s'était faite le centre du monde littéraire.

Un autre hôtel, célèbre surtout par les œuvres d'artistes éminents, s'élevait à la pointe orientale de l'île Saint-Louis, c'était l'hôtel que le président Lambert de Thorigny avait fait bâtir. La munificence d'une riche étrangère, la princesse Czartoriska, réfugiée en France, nous a sauvé cet édifice dont nous avons eu à craindre la destruction il y a une vingtaine d'années.

Extérieurement, l'hôtel Lambert n'a rien de bien remarquable, quoiqu'il ait été bâti par le « fameux M. Levau ». La porte d'entrée à refend ne manque pas d'une certaine noblesse, et l'escalier, par sa disposition, est d'un bel effet ; mais le style de la façade est lourd et peu gracieux ; la cour est ovale et ornée de deux ordres de pilastres. Mais ce qui distinguait cet hôtel, c'étaient les appartements dont la vue s'étendait fort loin sur le cours du fleuve. Les plus grands artistes du temps avaient été appelés à les décorer : Lesueur peignit le salon et les appartements du rez-de-chaussée ; Lebrun décora la grande galerie, et plusieurs autres artistes étrangers ornèrent de leurs œuvres cette somptueuse demeure. « Ce fut très-probablement la première fois que l'on introduisit ce luxe de décorations peintes dans une habitation privée ; auparavant elles étaient exclusivement réservées aux châteaux des rois et des princes ; il est vrai de dire qu'alors on était obligé de faire venir à grands frais des artistes d'Italie. »

15. — Parmi les anciennes constructions du temps de Louis XIII, il faut encore citer l'ancien hôtel du président du parlement, qui fait partie de la préfecture de police ; « les trumeaux des façades sur la cour, les seules qui soient conservées, sont ornés de médaillons dans lesquels on avait peint des portraits de hauts dignitaires de l'époque. Un tel exemple de peintures ainsi faites sur le mur même et placées à l'extérieur est assez rare en France pour être particulièrement remarqué. »

Le règne de Louis XIII fut, on le voit, une époque de grandes constructions; non-seulement Paris, mais encore la province prit part à ce mouvement architectural. Jamais on ne vit, sous un même règne, bâtir autant de maisons religieuses, surtout à Paris. Dulaure nous apprend que l'on construisit vingt couvents d'hommes, quarante-neuf de femmes, et d'autres établissements pieux, tous composés de grands bâtiments, cours, jardins et enclos. On conçoit que toutes ces maisons religieuses devaient occuper un espace considérable et faire déborder la cité en dehors de sa vieille enceinte. Aussi

cette époque songea-t-on à reculer les anciennes limites et à agrandir la ville sur plusieurs points.

Un premier projet, qui reçut quelque commencement d'exécution (1626), proposait de faire au nord de la ville une nouvelle enceinte. Boyer, secrétaire du roi, son auteur, fut obligé de l'abandonner et de faire suspendre les travaux devant un second projet de l'intendant des finances Barbier, qui conçut un plan par lequel il commençait un nouveau mur à la porte Saint-Denis, et lui faisait suivre la direction de la rue Bourbon-Villeneuve jusqu'à la porte Saint-Honoré, qui venait d'être bâtie près de l'église de l'Assomption. Barbier fut tenu aussi de construire deux nouvelles portes : l'une au bout du faubourg Montmartre, et l'autre entre ce faubourg et celui de Saint-Honoré ; d'abattre les anciennes portes, de combler les anciens fossés « où l'eau croupissait », et de démolir les vieilles murailles.

C'est sur l'emplacement compris dans ce périmètre que furent ouvertes les rues de Cléry, du Mail, Neuve-Saint-Eustache, des Fossés-Montmartre, des Victoires, de Richelieu, Sainte-Anne, des Petits-Champs, etc. « La butte Saint-Roch s'élevait au milieu de ces nouvelles constructions, et conservait encore sa hauteur, sa forme agreste et ses moulins à vent. »

Ce fut aussi sous Louis XIII que le Marais, qui n'offrait encore que de vastes enclos cultivés, se couvrit de maisons et de rues nouvelles ; nous avons dit que ce vaste emplacement devait être employé par Henri IV à établir ce monumental projet de la place de France, et l'on sait que les noms des rues de ce quartier n'ont pas d'autre origine.

Un nouveau quartier s'éleva en outre sur l'emplacement du petit Pré aux clercs et du grand Pré aux clercs ; mais le reste de la partie méridionale de Paris conserva sa physionomie du moyen âge et son enceinte, son aspect menaçant et féodal.

LIVRE VI

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture religieuse pendant la Renaissance.

1. — L'architecture religieuse ne subit pas, pendant de longues années, l'influence du grand mouvement de la Renaissance ; nous le savons

déjà, puisque les premières applications du nouveau style s'adressèrent aux habitations particulières, aux palais et aux édifices civils. C'est là un fait digne de remarque et qui montre combien était vivace encore l'art religieux du moyen âge, malgré quelques rares essais pour introduire dans les monuments religieux le style de la Renaissance. En pouvait-il être autrement d'ailleurs, et les artistes eurent-ils à créer des églises importantes et complètes? Evidemment non. La France était couverte d'édifices religieux de toutes grandeurs et de toutes dimensions; il s'agissait plutôt, comme le dit un savant archéologue, de terminer celles qui étaient restées inachevées que d'en construire de nouvelles. » Et puis, il faut bien le dire, l'esprit de la Renaissance n'était pas dirigé de ce côté et l'avénement de la réformation ne fut certes pas favorable à l'édification de monuments religieux.

Il y eut pourtant quelques exceptions, parmi lesquelles il faut citer en première ligne l'église de Saint-Eustache. Nous avons déjà parlé de ce remarquable édifice, et nous avons montré qu'on y trouve tous les caractères de l'église ogivale, ses dispositions principales, ses proportions, associées à des éléments du nouveau style, et nous avons fait observer le manque d'harmonie résultant de ce mélange, de cette application de deux principes opposés. Ajoutons quelques mots à ceux que nous avons déjà dits. Tout le monde connaît Saint-Eustache, la plus grande église de Paris après Notre-Dame. La première pierre en fut posée en 1532 par le prévôt de Paris, Jean de la Barre; l'architecte qui dirigea les travaux porte un nom inconnu, David; il était de ces artistes qui, pleins d'enthousiasme pour les idées nouvelles, voulaient prouver par une grande œuvre que l'art nouveau pouvait donner naissance à une architecture religieuse. Mais il reconnut, comme presque tous les architectes du temps, la nécessité de conserver les dispositions générales des églises ogivales; aussi, comme nous l'avons dit dans un livre précédent, l'église Saint-Eustache est tout entière une production ogivale à laquelle on a appliqué les éléments décoratifs du style antique nouvellement remis en honneur. Mais cette tentative ne fut pas heureuse; et l'éclectisme, trait dominant de Saint-Eustache, ne pouvait pas être admis dans l'architecture religieuse; il fallait que l'art ogival continuât à être l'art dominant ou que l'art nouveau fût vainqueur. Nous savons comment la Renaissance anéantit complétement l'art du moyen âge. En pouvait-il être autrement; l'histoire nous montre-t-elle, dans aucun pays, l'architecture religieuse et l'architecture civile séparées de principes? et n'avons-nous pas vu, dans le cours de nos études, les transformations de l'une suivies par l'autre? On comprend donc la lutte qui s'établit au XVIe siècle entre les deux styles vivants, l'un soutenu par la tradition, l'autre par l'esprit de réforme; on comprend aussi

qu'il fallait ramener l'art à une unité, et que la Renaissance devait l'emporter. Est-ce un bien, est-ce un mal? Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette question.

Quoi qu'il en soit, nous avons déjà constaté que la victoire fut longuement disputée, et que tout contribua, dans l'état social de notre pays, à prolonger la lutte des deux styles. On vit donc des édifices religieux s'élever avec les principes de l'art ogival, et d'autres complétés ou bâtis entièrement avec les errements de l'antiquité renouvelée.

Ce serait certes une curieuse étude que celle qui suivrait dans toutes ses manifestations, dans toutes ses phases, la marche progressive de la Renaissance appliquée aux monuments religieux de la France. Nous ne pouvons pas ici entrer dans ces détails. Montrons seulement rapidement quels furent, d'après les édifices religieux, les progrès de l'art nouveau.

2. — Nous avons vu qu'au commencement du XVIe siècle, l'Italie, gardienne fidèle des traditions de l'antiquité et couverte de ses débris, s'était depuis longtemps rattachée aux principes antiques, et avait marqué sa renaissance en érigeant la cathédrale de Florence et Saint-Pierre de Rome, types de formes architecturales nouvelles rappelant son glorieux passé. En France, il en était tout autrement, nous le savons; des artistes cherchaient à relever l'art ogival de la sentence de mort que les idées rénovatrices avaient portée. C'est à cette époque qu'on terminait la cathédrale de Beauvais, et qu'on voulait en faire un édifice rival de Saint-Pierre de Rome. Nous avons montré quelle série de circonstances vinrent anéantir les espérances conçues lors de sa construction. Mais l'échec subi à Beauvais n'empêcha pas et ne détruisit pas les fortes convictions d'un grand nombre d'architectes.

A Paris, on construisait l'église Saint-Merry (1520). François Ier était à la tête du grand mouvement de la Renaissance, et cependant l'église s'élevait tout entière dans le style ogival, sauf le clocher. On n'y trouve aucune de ces modifications qu'on rencontre souvent dans les églises qui furent un long temps à être terminées ; car l'église Saint-Merry n'a été achevée qu'en 1612, et à part des restaurations de détails, on n'y voit la marque du XVIIe siècle que dans les cintres et les pilastres des parties supérieures.

A quelques années près (1517) on reconstruisait à Paris l'église Saint-Etienne du Mont sur plan ogival; on la commençait par l'abside (selon l'ancien usage), où l'arc ogive se montre dans presque toutes les parties, ainsi que dans le chœur; le plein-cintre n'est véritablement employé que dans la nef et laisse voir l'influence bien caractérisée des idées nouvelles. Cependant presque toutes les fenêtres ont encore des meneaux; au pourtour de l'église, de minces contre-

forts, coiffés de clochetons, maintiennent les arcs-boutants qui s'ap puient à la retombée des voûtes hautes. Quant à l'intérieur, Saint Etienne du Mont nous montre des maîtresses voûtes s'élevant à un très-grande hauteur, et celles des bas côtés presque aussi élevées Toutes reposent, dit M. de Guilhermy, sur de grands piliers ronds d'environ cinq pieds de diamètre, montés sur des piédestaux carrés Pour raffermir les colonnes et pour atténuer de même temps l'éléva tion peut-être exagérée des baies latérales, l'architecte a imaginé un procédé bizarre. Au tiers de la hauteur, il a jeté d'un pilier à l'autre un arc surbaissé qui n'a pas plus de deux pieds d'épaisseur, et qu est bordé de deux rangs de gros balustres de pierre. Ce passage étroit circule de chaque côté de la nef, mais sans traverser le transsept ; il reprend pour faire le tour du chœur et de l'abside. A la rencontre de chaque colonne, une tourelle en cul-de-lampe lui offre un passage demi-circulaire. Cette disposition inusitée a permis de pratiquer, au-dessus des chapelles, de vastes fenêtres qui éclairent le vaisseau central aussi bien que ses collatéraux. Un dernier rang de fenêtres s'ouvre sous les arcs formerets des grandes voûtes. Comme à l'extérieur, le transsept forme à peu près la ligne de démarcation entre l'ogive, plus constamment adoptée dans le chœur, et le plein cintre, qui prend le dessus dans la nef. Au fond de l'abside, les arcs du premier rang ont été retouchés et ramenés au cintre, mais d'un côté seulement; les pointes de leurs ogives primitives se retrouvent vers le collatéral.

Ainsi, l'église Saint-Etienne du Mont, qui n'était pas achevée en 1563, époque où la Renaissance française produisait ses chefs-d'œuvre, est encore une église ogivale dans son ensemble et dans beaucoup de ses détails. Quant au portail occidental, il est l'œuvre du XVIIe siècle, et porte le caractère de l'affranchissement du style du moyen âge : nous en parlerons bientôt.

C'est encore à la même époque que s'élevait, loin de la capitale, une église ogivale remarquable, Notre-Dame de Brou, près de Bourg en Bresse (1511), dernier chef-d'œuvre de l'architecture du moyen âge. La construction de cet édifice, où la décoration sculpturale est poussée à ses dernières limites, dura vingt-cinq ans, et pendant ce temps, dit la tradition, quatre cents ouvriers venus de France, d'Italie, de Flandre, d'Allemagne, ne cessèrent de travailler sous la conduite de Louis Wamboglen, architecte allemand, et d'André Colomban, artiste bourguignon. Dans ce monument, vraiment digne d'admiration, rien, ni dans l'ensemble ni dans les détails, ne trahit la présence de l'art antique : c'est une véritable église ogivale du XVe siècle.

Pendant tout le XVIe siècle on peut voir ce fait se produire : l'art ogival se modifiant peu à peu dans les détails, et poursuivant l'achè-

ement des églises en cours d'exécution, et cela jusque vers le milieu u XVIIe siècle. En effet, la première année de ce siècle, en 1601, Henri IV fait relever la cathédrale d'Orléans, dévastée et détruite par es calvinistes, et dont la construction a duré presque jusqu'à nos ours.

Le style choisi fut le style ogival, et le portail, œuvre de l'architecte Gabriel, comme au reste tout l'ensemble, prouve toute la vie que possédait encore l'architecture à ogive, quoiqu'il soit impossible de ne pas reconnaître dans cet édifice la décadence certaine du principe. Mais enfin la lutte existait encore, et la cathédrale d'Orléans, avec ses grandes proportions, son ensemble admirablement symétrique, sa façade occidentale d'une rare élégance, terminée par deux tours gracieuses et délicatement ouvragées, Sainte-Croix d'Orléans était, sans conteste, une magnifique protestation.

Nous pourrions multiplier les exemples et parler de la belle église de Notre-Dame de l'Epine (1629), près de Troyes; de quelques portions de la Madeleine dans cette même ville, de Saint-Pierre d'Auxerre, de la cathédrale d'Auch, et de tant d'autres monuments religieux qui n'étaient pas achevés et qui le furent à l'époque où la Renaissance française était dans tout son éclat.

3. — Mais si l'art ogival avait ses défenseurs enthousiastes, l'art antique régénéré avait aussi de hardis champions; nous voyons en effet des artistes, laissant de côté la tradition, chercher à faire prévaloir le nouveau système architectural dans la construction des édifices religieux. C'est surtout aux façades qu'ils s'attaquent, et, sans hésitation, ils élèvent au front de l'église ogivale « quelqu'une de ces fines et gracieuses fantaisies de la Renaissance qu'on est tant surpris de trouver là sans aucun lien avec l'ensemble de l'édifice, mais portant, au contraire, le cachet du goût dominant dans l'architecture de cette époque. » Un des plus curieux exemples de ces essais se voit à l'église Saint-Michel de Dijon, monument de la fin du XVe siècle, dont la façade occidentale est l'œuvre du milieu du XVIe. On retrouve dans ce portail les dispositions de l'art ogival, exécutées avec les éléments de l'architecture antique, et ce mélange donne à la grande façade de Saint-Michel de Dijon quelque chose de bizarre et d'imposant à la fois. Elle se compose de deux parties principales. La partie inférieure présente trois grands porches dont les profondes voussures à plein cintre sont couvertes de bas-reliefs fantastiques. La partie supérieure est composée au centre d'un double vitrail, et de deux hautes tours à quatre étages de quatre ordonnances différentes, et surmontées de deux campaniles octogones couronnés de dômes et de boules dorées. On connaît le nom de l'architecte qui éleva cette façade : il s'appelait Hugues Sambin, et était l'élève et l'ami du grand Michel-Ange.

4. — L'église de Villeneuve-le-Roi (Yonne) nous montre aussi un heureux essai du nouveau style dans sa façade occidentale et dans une partie de la nef. Le portail principal offre un certain intérêt : il se compose surtout d'un porche s'ouvrant par trois arcades cintrées, celle du milieu plus grande que les deux autres; les pieds-droits de ces arcs sont ornés de deux étages de niches à colonnes ioniques et corinthiennes. Une balustrade couronne ce porche, qui est surmonté d'une rose assez bizarrement contournée, encadrée dans des pilastres corinthiens saillants, dominés par une seconde balustrade. L'ensemble de cette construction ne manque pas d'harmonie.

Quelquefois c'était sur le front du transsept que les artistes de la Renaissance plaçaient des façades dans le nouveau style : nous citerons comme exemples l'église Sainte-Clotilde des Andelys, dont le portail latéral a un aspect véritablement monumental ; les églises d'Aumale et d'Epernay, qui ont à leurs portes latérales une décoration dans le nouveau style; l'église de Gisors, celles de Sarcelles et du Mesnil, près de Saint-Denis, d'Argentan, de Vétheuil, de Saint-Pierre et de Saint-Sauveur, à Caen, nous montrent encore l'architecture antique adaptée à des monuments religieux des siècles précédents.

Ces décorations, dont on pourrait multiplier les exemples, devaient produire à l'époque où elles furent établies, comme aujourd'hui, un frappant contraste avec les parties ogivales de l'édifice; mais si l'on songe que les architectes du temps, la plupart inconnus cependant, mais animés d'une forte conviction, ont dû ne pas craindre d'accuser le caractère de l'art dont ils étaient les interprètes enthousiastes, on reconnaîtra qu'ils n'ont pas voulu non plus mentir à l'histoire et à eux-mêmes, et que « l'art n'a eu qu'à gagner en se rendant l'interprète d'une pensée juste et vraie. »

De tout ce qui précède, faut-il conclure que les tentatives faites pour renouveler l'architecture religieuse en se servant des principes nouveaux, devaient constituer une réforme complète et détrôner l'ogive au profit du plein cintre ? Nous ne le pensons pas. L'art ogival se perdit lui-même par l'abus de ses principes mêmes bien avant que les nouvelles doctrines aient pu influer sur son sort. Mais ce qu'il faut reconnaître, c'est que la Renaissance, en substituant peu à peu l'arc plein cintre à l'ogive, imprimait son cachet bien prononcé et marquait son passage sur des monuments antérieurs, mais sans parvenir à poser les bases d'une nouvelle architecture religieuse.

Ce ne fut que lorsque l'art ogival, complétement délaissé au milieu du XVII[e] siècle, eut montré qu'il tombait sans force et sans soutien, sans avoir en lui-même son principe régulateur, que l'art antique l'absorba au milieu de « cette crise ardente et féconde où l'antiquité évoquée avec enthousiasme vint dissiper les ténèbres de dix siècles. »

5. — Nous n'avons pas ici à discuter pour savoir si la Renaissance a été

mpuissante pour lutter avec avantage contre l'architecture religieuse lu moyen âge; cela sortirait de notre plan et nous engagerait beau- :oup trop loin. Cependant nous pouvons parfaitement rappeler que es grandes basiliques de l'Italie, construites par Brunelleschi, Bramante, Alberti et Michel-Ange, sont des productions qui n'ont rien à envier aux édifices religieux du moyen âge.

Malheureusement, quand l'art ogival périt, la Renaissance française penchait elle-même vers sa décadence, et quand il fallut refaire un art chrétien, on ne put que tomber dans de maladroites imitations : principe faux, doctrine funeste, qui prit racine chez nous, et trouva dans les papes et les jésuites d'ardents protecteurs.

Au XVII[e] siècle, en effet, l'art français suit la pente de l'art italien; nous avons dit, en étudiant la Renaissance civile, que nos artistes s'étaient habitués à aller chercher en Italie et leurs maîtres et leurs modèles. Que trouvèrent-ils à Rome et dans toute la péninsule? Ils trouvèrent l'architecture libre et puissante de Brunelleschi, de Bramante et de Michel-Ange, enchaînée et affaiblie par les froides règles de Vignole, de Palladio et de Serlio, et l'application des théories de ces architectes, surtout de celles de Vignole, à diverses constructions religieuses, telles que l'église de Jésus (1591) et celle de San-Andrea della Valle (1568), à Rome. Le succès qui accueillit ces productions architecturales fut si grand, que les architectes français qui, comme de Brosse, par exemple, avaient passé leur jeunesse à Rome, ne surent ou ne crurent mieux faire que de les prendre pour modèles.

L'Italie, on le voit, était bien éloignée de suivre le chemin qu'avait ouvert l'école de la coupole, qui n'avait pu enfanter « ce monde d'art promis pour remplacer le monde créé par l'école de l'ogive ». M. Henri Martin a remarquablement caractérisé ce mouvement de restauration catholique des arts qui eut lieu dans les dernières années du XVII[e] siècle. L'épreuve décisive, dit-il, ne pouvait se faire que dans l'architecture, dans l'art collectif, social et religieux par excellence. Ici l'avortement fut complet. Rome et les jésuites réagirent avec un déplorable vandalisme contre l'art païen [1], mais sans vouloir retourner au moyen âge, comme l'avait essayé Savonarola. Le sens de l'art du moyen âge était complétement perdu pour les jésuites : quoi de commun entre le libre et fécond mysticisme des maîtres ès œuvres d'Amiens ou de Strasbourg, et une doctrine de compression morale, qui prétend soumettre à des règlements inflexibles jusqu'aux

[1] « Les destructions de monuments anciens, si considérables sous Sixte V, furent renouvelées avec une telle barbarie au XVII[e] siècle, que la *populace* de Rome, à son éternel honneur, en vint à la révolte contre le pape et son architecte (le Bernin), pour sauver les derniers restes des antiquités romaines. » (*Note de l'auteur cité.*)

élans de l'âme vers Dieu! Les jésuites essayèrent donc de se faire une architecture à eux; mais ils ne purent rien créer qu'une dégénération de cette Renaissance qu'ils reniaient. Ils voulurent dans leurs constructions être grands et forts; ils furent lourds et gauches. A Rome, ils atteignirent, par l'énormité des proportions, une certaine grandeur matérielle où la pesanteur s'alliait à la recherche, à la subtilité, au contourné : ce fut là leur période héroïque, admirée de générations qui perdaient de plus en plus le sens du beau dans l'art monumental; ils n'y restèrent pas, ils voulurent passer de la force à la grâce; ils visèrent au joli, afin de se mettre en harmonie avec les petites dévotions coquettes, fardées, parées de fausses fleurs, et se précipitèrent enfin dans ce dernier abîme de déraison et de mauvais goût qu'on a nommé « l'architecture des jésuites ».

Tel fut, en Italie principalement, le résultat de cette rénovation catholique tentée par un parti puissant dans la société. Mais en France « le mouvement de l'art français ne se rattacha pas directement et ostensiblement au mouvement religieux, et l'analogie, heureusement pour nous, ne fut pas complète jusqu'au bout. »

Nous avons vu que l'influence de nos grands architectes de la Renaissance ne fut pas perdue, et si un style religieux nouveau arriva de Rome, si ce style fut une imitation plus ou moins habile de cet art italien sans inspiration et vieux en naissant, au moins faut-il reconnaître que nos artistes ne tombèrent pas dans ce mauvais goût qui, en Italie, eut sa période croissante dans la frénésie borrominienne. Mais, comme nous l'avons dit, cette importation étrangère creusa de plus en plus le vide laissé par la disparition du style ogival, vide qui n'a pas été comblé depuis.

6. — Examinons quelles furent les tentatives faites en France, au XVIIe siècle, pour raviver notre architecture religieuse. La première fut celle de Salomon de Brosse, l'architecte de Marie de Médicis. L'église ogivale de Saint-Gervais était restée inachevée, il lui manquait une façade occidentale que de Brosse fut chargé d'élever. Avec les idées italiennes qui devaient le dominer, cet artiste dut saisir l'occasion qui lui était offerte d'essayer l'introduction en France du style religieux que l'Italie avait accueilli avec tant d'empressement, et il n'hésita pas à appliquer les ordres antiques superposés au front de l'église du XVe siècle. C'était, certes, une idée hardie de vouloir marier deux architectures si différentes; on doit supposer que de Brosse ne chercha pas à résoudre ce problème impossible, mais qu'il composa sa façade « comme il l'eût fait à peu de chose près pour une église qu'il lui eût été donné de créer en entier. »

Ce fut en 1616 que Louis XIII posa la première pierre du portail de Saint-Gervais; cinq années plus tard il était terminé. Tout le monde connaît cette façade à trois rangs de colonnes superposées :

au rez-de-chaussée l'ordre dorique, au premier étage l'ordre ionique, et au second, l'ordre corinthien. Les colonnes sont accouplées deux à deux et forment quatre couples au rez de-chaussée et au premier étage, tandis que le second étage n'en possède que deux qui sont surmontées d'un fronton circulaire terminant supérieurement l'ordonnance entière de la façade. Au rez-de-chaussée, la grande porte cintrée du milieu est aussi surmontée d'un fronton triangulaire, et dans la ligne médiane de l'édifice, deux grandes fenêtres cintrées éclairent l'intérieur de l'église. Au premier étage, de chaque côté de la grande baie du milieu, sont creusées deux niches contenant les statues de saint Gervais et saint Protais, œuvres d'un sculpteur du temps nommé Bourdin. La partie supérieure est reliée des deux côtés à l'attique du premier étage par des arcs de cercle renversés qui aboutissent à la base de deux groupes représentant les évangélistes, sculptés par un artiste appelé Guérin; enfin, sur le fronton circulaire supérieur s'appuient de chaque côté deux statues couchées tournées vers un globe portant une croix terminale.

Ce portail ainsi composé reproduisait les modèles que de Brosse avait étudiés en Italie et dont nous avons parlé plus haut. Son achèvement fut « un véritable événement » : la sensation produite par cette nouvelle œuvre de l'architecte de Marie de Médicis fut immense, l'admiration générale; elle intronisa en France l'architecture des jésuites et porta un dernier coup à la liberté dont l'art de la Renaissance avait joui jusque-là.

Quoique l'admiration pour le portail de Saint-Gervais se soit prolongée jusqu'au règne de Louis XVI, il faut reconnaître que cette décoration plaquée contre une église ogivale « n'a pu être admirée qu'à une époque où l'on avait perdu la notion de l'harmonie dans l'art. Si on la considère comme exemple de l'application des éléments de l'architecture à un édifice moderne, on est forcé de convenir que, dans son ordonnance, les premiers principes de cette architecture ont été entièrement méconnus » Cette superposition des trois ordres ne se trouve, en effet, appliquée par les Romains que lorsqu'ils voulaient exprimer plusieurs étages, comme dans les cirques, amphithéâtres, théâtres, thermes, etc., et dans ce cas, les colonnes avaient comme vraie fonction celle de contre-forts, et se trouvaient en conséquence engagées dans la construction. D'un autre côté, l'antiquité romaine ne nous offre aucun exemple de colonnes accouplées; c'est là une innovation tout italienne dont on fit un grand abus plus tard.

Malgré les jugements sévères portés sur le portail de Saint-Gervais, il n'en faut pas moins reconnaître que, sous le rapport historique, cette production occupe une importante place, et qu'elle ne diminue en rien le mérite de Salomon de Brosse, qui fut obligé de

subir les engouements de ses contemporains, sans avoir le génie qui pouvait opposer une digue au débordement du torrent de mauvais goût qui venait d'Italie.

7. — La façade de l'église de Saint-Gervais était à peine achevée, qu'elle suscitait une imitation à Paris : nous voulons parler de l'église Saint-Louis, rue Saint-Antoine, aujourd'hui paroisse Saint-Paul. Les jésuites, ayant installé une maison professe dans un hôtel que leur avait cédé le cardinal de Bourbon, reçurent de Louis XIII un emplacement pour construire une église. En 1627, le roi posa la première pierre de cette église qui eut pour architectes un jésuite lyonnais du nom de Marcel-Ange et un autre père appelé François Derrand. Ces deux habiles jésuites suivirent dans l'édification de leur église le style que leur compagnie avait fait prévaloir en Italie, et qui, nous le savons, ne brille ni par la simplicité ni par la correction, style bâtard, visant à l'effet, et n'atteignant qu'une richesse sans caractère et sans goût. La façade de l'église Saint-Paul, dont Richelieu fit tous les frais (1634), rappelle par son ordonnance générale l'église de Saint-Gervais, seulement les trois ordres corinthiens qui la composent sont couverts dans les frises et partout d'une ornementation prétentieuse et petite, caractérisant l'architecture qui a élevé à Rome les façades des églises de Saint-Ignace, de Jésus et San-Andrea della Valle.

Mais cette église nous offre un des premiers exemples du retour de la coupole ou dôme élevé à la rencontre des bras de la croix. La seconde apparition de la coupole dans notre pays a lieu à la petite église des Carmes, rue de Vaugirard, à Paris. Ce monument, conçu entièrement dans le style italien du temps, n'offre rien de bien remarquable au point de vue de l'art ; la petite coupole dont elle est surmontée contribue seule à lui donner une certaine valeur pour l'histoire particulière de notre architecture. Il est malheureux que nous ne connaissions pas le nom de son auteur; il est très-supposable que c'était un religieux qui avait séjourné à Rome.

Cette modeste coupole des Carmes, qui inaugura à cette époque un changement dans notre architecture religieuse, fut imitée sur une plus grande échelle à l'église des jésuites. Quoique cet essai montre une certaine timidité, l'église y gagna un caractère intérieur ne manquant pas de grandeur, et qui contrastait avec celui des églises bâties en même temps.

8. — L'emploi de cet élément devint au XVII[e] siècle, en France, le but des architectes qui cherchèrent à associer l'effet magistral d'un dôme à la fausse grandeur de cette architecture italienne qui s'était propagée avec tant de rapidité dans notre pays. Ce fut certes une tentative heureuse que l'introduction de la coupole dans notre architecture; on lui doit, il nous semble, d'avoir détourné pour un temps les artistes de l'imitation servile du style des jésuites, et d'avoir reporté

leur admiration vers l'œuvre de Brunnelleschi, de Bramante et de Michel-Ange, vers la coupole de Saint-Pierre de Rome. Ce fut l'architecte Lemercier qui, le premier, se lança dans cette voie nouvelle en concevant l'idée d'élever une coupole véritable sur l'église de la Sorbonne, dont Richelieu avait ordonné la construction en 1635. Cette église, qui appartenait au collége que le cardinal avait fait rebâtir en souvenir des leçons de théologie qu'il y avait suivies, ne fut achevée qu'en 1653. Le portail de l'église de la Sorbonne nous montre encore ce type invariable, type italien qu'on rencontre à toutes les façades d'édifices religieux : deux ordonnances corinthiennes superposées, au rez-de-chaussée des colonnes, au premier étage des pilastres surmontés d'un fronton; ces deux étages réunis par une courbe à guirlande. En arrière, sur la croisée, s'élève le dôme, accompagné de quatre campaniles et portant une lanterne surmontée d'une croix. Huit grandes fenêtres cintrées sont percées dans la partie cylindrique qui soutient la coupole; extérieurement, ces fenêtres sont séparées par un accouplement de pilastres portant un attique continu et une statue au-dessus de chaque groupe de ces pilastres.

L'intérieur forme une croix grecque dont les dimensions sont assez restreintes, ce qui fait que Lemercier ne put donner à sa coupole la grandeur que quelques années plus tard on donna au Val-de-Grâce. Au milieu de l'église, sous le dôme, fut élevé, en 1694, le tombeau de Richelieu, l'œuvre la plus remarquable de Girardon.

9. — Le monastère du Val-de-Grâce avait été commencé bien avant la construction de la Sorbonne. En 1624, la reine Anne d'Autriche, femme de Louis XIII, avait fondé ce couvent pour les religieuses bénédictines de Bièvre-le-Châtel. Après vingt-deux ans de mariage, n'ayant pas d'enfant, Anne d'Autriche fit vœu d'élever au Seigneur un temple magnifique si elle donnait un héritier au trône. Le 5 septembre 1638, elle donna le jour à un fils qui fut Louis XIV. Après la mort de Richelieu et de Louis XIII, voulant accomplir le vœu qu'elle avait fait, la régente et le jeune roi son fils vinrent poser, en 1645, la première prière de l'église du Val-de-Grâce. L'architecte qui avait donné les plans du monastère donna aussi ceux de l'église : il s'appelait François Mansart[1].

Ce célèbre architecte était d'origine italienne; il comptait plusieurs architectes de renom parmi ses aïeux; lui-même s'était déjà fait connaître par la construction de plusieurs châteaux et hôtels, quand ses projets du Val-de-Grâce furent adoptés avec admiration par Anne d'Autriche. Il rencontra dans l'exécution de ses travaux une difficulté

[1] Il ne faut pas confondre ce célèbre architecte avec Jules Hardouin-Mansart, son neveu, qui jouit aussi d'une grande célébrité comme architecte du château de Versailles, de l'hôtel des Invalides et autres monuments.

dont il se tira avec honneur : le sol du Val-de-Grâce recouvre d'an ciennes carrières qu'on découvrit en creusant les fondations de l'église les travaux de consolidation exigèrent un temps et des dépenses consi dérables. Mansart n'éleva que le rez-de-chaussée de l'édifice qui lu avait présenté tant de difficultés; des intrigues de cour lui enlevèren la continuation de cet important travail. Ce fut Jacques Lemercier l'architecte de la Sorbonne, qui reprit la construction et l'éleva jusqu'à la hauteur de la corniche du portail. François Mansart voulant se ven ger, dit-on, entreprit au château de Fresnes la construction d'une chapelle qui, sur une plus petite échelle, était l'exacte exécution de son dessin du Val-de-Grâce, et il en fit un chef-d'œuvre. Mansar n'entreprit plus, à partir de cette époque, que des construction particulières : l'église des Dames de Sainte-Marie de Chaillot, le châ teau de Maison, près de Saint-Germain en Laye, le portail de l'église de Minimes de la place Royale, la partie occidentale du château de Blois mirent le comble à sa réputation. On fut sur le point de lui confier les travaux du Louvre, mais son instabilité naturelle, qui le portait tou jours à démolir ce qu'il avait fait pour le refaire sur un autre plan l'empêcha d'être nommé architecte de cette résidence royale; on doit il semble, le regretter, en considérant ce qui a été exécuté dans le bu de la terminer et de la relier aux Tuileries. François Mansart mouru en 1666.

Les travaux du Val-de-Grâce, longtemps interrompus, furent repris en 1654 sous la direction de Pierre Lemuet, auquel on associa Gabrie Leduc, architecte qui arrivait de Rome, et qui, plein d'enthousiasme pour la coupole de Saint-Pierre, donna les plans et dessins du dôme dont l'église du Val-de-Grâce devait être surmontée.

La façade de cet édifice présente la même ordonnance générale que celle de la Sorbonne dans de plus grandes proportions ; nous n'en par lerons donc pas; le dôme seul doit attirer notre attention. C'est assu rément la plus belle œuvre de Gabriel Leduc. On reconnaît dans cette élégante coupole l'imitation de celle de Saint-Pierre de Rome. Exté rieurement « il faut admirer les heureuses proportions de l'ordre de pilastres saillants qui décorent la partie inférieure. » L'effet de la lu mière sur cette élégante ordonnance dénote chez l'architecte un grand sens monumental; le riche attique décoré de statues et de médail lons surmonte et complète remarquablement l'ensemble; la courbe gracieuse de la coupole naît dans cette base et se termine par une lan terne à toiture aiguë; quatre campaniles accompagnent cette remar quable conception de Leduc.

Intérieurement, la coupole du Val-de-Grâce porte sur quatre grands arcs-doubleaux et quatre pendentifs, système de construction que nous avons vu employé à Byzance dès l'origine de ce genre de monuments. Pierre Mignard fut chargé de peindre cette coupole; il y

exécuta une vaste composition ne renfermant pas moins de deux cents figures, et qui représente le séjour des bienheureux divisés en plusieurs hiérarchies; c'est la plus belle œuvre du peintre : Les pendentifs sont ornés des statues des quatre évangélistes sculptés par Michel Anguier qui est aussi l'auteur des bas-reliefs qu'on voit sur les arcades des chapelles. Le maître autel nous prouve encore que Saint-Pierre de Rome a été le modèle dont s'est inspiré Gabriel Leduc; c'est un monument rappelant le maître autel de la grande basilique chrétienne.

Ces exemples d'églises du XVII[e] siècle dans lesquelles apparaît, pour la seconde fois en France, l'élément principal de l'architecture religieuse byzantine, marquent donc, dans l'histoire de notre art monumental, une sorte de rénovation qui coïncide avec l'affermissement du protestantisme : la coupole fut en quelque sorte une protestation contre l'austérité du schisme nouveau, et devint le caractère de l'église catholique. Malheureusement les progrès qu'on devait attendre de cette réapparition de la coupole, après avoir produit les monuments que nous avons cités plus haut (et l'église des Invalides, dont nous parlerons bientôt), ne donnèrent aucun élan à notre architecture religieuse : l'influence italienne, dont le goût s'était corrompu, qui s'était éloignée du but que se propose l'architecture religieuse et des modèles qu'on voulait imiter, l'influence italienne ne parvint qu'à faire tomber nos artistes dans une imitation déplorable qui anéantit, on peut le dire, notre art religieux.

10. — Complétons cette esquisse de notre architecture religieuse en parlant des tombeaux que la Renaissance a élevés et dont quelques-uns sont des modèles de style et de goût.

Un des monuments les plus remarquables que le style antique renouvelé contribua à élever, est le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, sa seconde femme, tombeau que renferme, on le sait, l'abbaye de Saint-Denis et qui fut terminé vers 1517 ou 1518. Dans cet édifice, on n'aperçoit aucun mélange des architectures rivales; son unité et l'harmonie de toutes ses parties sont, on peut le dire, parfaites, et accusent sans aucun doute une conception unique, l'œuvre d'un seul homme.

L'ordonnance du tombeau de Louis XII rappelle les dispositions adoptées souvent au moyen âge, c'est-à-dire la forme générale d'une châsse largement ouverte et présentant intérieurement le sarcophage. Il est tout entier de marbre blanc, chose encore assez rare à cette époque, et se compose d'un soubassement rectangulaire décoré de bas-reliefs représentant la bataille d'Agnadel, l'entrée triomphale de Louis XII à Gênes et quelques autres faits de la guerre d'Italie. Ce soubassement porte des arcades cintrées (au nombre de quatre sur les grands côtés et de deux sur les petits), séparées par une ordonnance antique élégante décorée d'arabesques finement sculptées; au-dessus

des cintres règnent un entablement et une corniche à moulures ornées qui portent un attique simple sur lequel sont placées les statues agenouillées de Louis XII et d'Anne de Bretagne, revêtus de leurs habits de cour. Au milieu des arcades sont assises les statues des douze apôtres qui ont subi de grandes mutilations, et sous le monument s'élève le sarcophage sur lequel on voit les cadavres de Louis XII et de sa femme, sculptés avec une vérité effrayante.

Tel est ce fameux tombeau, une des plus belles conceptions de la Renaissance. On ne sait pas au juste quel est l'artiste qui l'a élevé; on l'a attribué faussement à un artiste florentin nommé Paul Ponce Trebatti, qui exécuta d'importants travaux pour Catherine de Médicis au jardin des Tuileries. Il est assez probable, d'après toutes les recherches qui ont été faites, que son auteur est ce Jean Juste de Tours, dont nous avons déjà parlé, homme habile dans la sculpture, et qui conçut peut-être aussi l'ensemble architectural du monument. Pourrait-on supposer, lorsqu'il s'agit d'une œuvre aussi remarquable et, en somme, si rapprochée de notre époque, qu'on ne puisse être certain du nom de l'artiste qui l'a exécutée ?

Cet édifice est assurément le premier ou un des premiers monuments funéraires qui furent élevés dans le style de la Renaissance; c'est un fait à constater, que l'art nouveau s'empara presque aussitôt des monuments funéraires, tandis qu'il engagea une longue lutte pour arriver à pénétrer dans la construction des églises.

11. — La cathédrale de Rouen possède un autre tombeau remarquable, celui de Louis de Brézé ; il est placé presque vis-à-vis du magnifique monument de Georges d'Amboise et fait avec lui un puissant contraste. Ce tombeau fut élevé en 1535 par Diane de Poitiers, à son époux Louis de Brézé, grand sénéchal et gouverneur de Normandie, mort au château d'Anet en 1531.

C'est une conception remarquable par sa noblesse, son élégance et sa richesse, qui témoigne, comme celui de Louis XII, du génie de la Renaissance, et qui fait regretter à jamais qu'elle n'ait pu donner naissance à une nouvelle architecture religieuse. On ne connaît pas l'artiste à qui nous sommes redevables d'une œuvre aussi complète ; mais ce qu'on peut dire, c'est que cette œuvre, quoique n'étant qu'un monument simple et de dimensions restreintes, prouve un génie plein de grandeur et de goût : au reste, toutes les assertions plus ou moins fondées ont toutes mis en avant les noms de Philibert de l'Orme et de Jean Goujon surtout, et l'on ne peut guère, ce semble, attribuer le tombeau de Louis de Brézé qu'à l'un de ces grands artistes, sinon à tous les deux.

Ce tombeau est tout entier d'albâtre et de marbre noir rehaussé d'or. Il se compose de deux parties principales : l'inférieure est formée de quatre colonnes corinthiennes de marbre noir dont les cha-

piteaux et les bases sont d'albâtre ; leur entablement, dont la frise est aussi d'albâtre, présente une frise richement ornée de guirlandes. Entre ces quatre colonnes se trouve le sarcophage de marbre noir sur lequel est étendu le corps mort de Louis de Brézé : cette figure de marbre blanc est d'une vérité incroyable.

Derrière les colonnes, on voit à gauche la statue de Diane de Poitiers, en habits de veuve, agenouillée et en prière, à droite la Vierge tenant l'enfant Jésus; enfin, sur la face du fond sont gravées, sur des plaques carrées de marbre noir entourées d'un encadrement sculpté, deux inscriptions.

La partie supérieure du mausolée se compose d'une arcade cintrée placée entre quatre figures allégoriques faisant fonction de caryatides, et portant un second entablement dont la frise est de marbre blanc comme les statues. Ces caryatides, de marbre blanc, sont posées à l'aplomb des colonnes de la partie inférieure; elles représentent, à droite la Prudence et la Gloire, à gauche la Victoire et la Foi. Leur exécution est remarquable, leur style gracieux; elles sont drapées avec un art et un goût qui font songer involontairement à Jean Goujon. Dans l'arcade se trouve la statue équestre de Louis de Brézé ; le cheval est caparaçonné; le guerrier est armé de pied en cap, l'épée à la main. Ici encore on remarque le mouvement de la figure et une exécution fine et délicate. Les tympans de l'arcade sont ornés de deux bas-reliefs représentant des renommées tenant des palmes.

Le couronnement du tombeau est composé d'une niche dont le cintre porte sur des colonnes cannelées corinthiennes, et qui contient une figure de femme assise « avec un serpent roulé autour du bras, la main appuyée sur un glaive et un frein dans la bouche ». De chaque côté de cette statue, à l'aplomb des caryatides, sont placées deux chèvres qui soutiennent les armoiries du grand sénéchal de Normandie.

Tel est le tombeau de Louis de Brézé, une des conceptions les plus remarquables de la Renaissance. Nous l'avons dit plus haut, il faut l'attribuer à un des deux grands artistes cités, à tous les deux peut-être, en tous cas à un de leurs élèves travaillant sous leur direction.

12. — Quelques années après l'érection du mausolée de Louis de Brézé (terminé en 1544), Philibert de l'Orme était chargé par Henri II d'élever un tombeau à François Ier et à la reine Claude de France.

Ce fut en 1555, que fut commencée cette sépulture, « qui se trouve très-belle », comme nous l'apprend de l'Orme lui-même dans un *Mémoire manuscrit* qu'il a laissé. En effet, le tombeau de François Ier, tout de marbre blanc, présente un caractère de noblesse et de grandeur, qui en font peut-être le chef-d'œuvre de cet architecte. Sous une grande voûte cintrée, sculptée d'arabesques et de bas-reliefs dus à Germain Pilon, se trouve le cénotaphe sur lequel sont couchés le roi François et la reine Claude : ces deux statues, plus grandes que

nature, sont d'une vérité saisissante ; elles sont l'œuvre du sculpteur Pierre Bontemps. Les faces du cénotaphe sont ornées d'une frise sculptée représentant la bataille de Marignan ; ces sculptures sont traitées, on peut le dire, à la manière des camées antiques pour la finesse des saillies et du trait ; l'exactitude des détails d'une armée combattant, et jusqu'à la ressemblance des principaux personnages, en font un précieux monument historique.

La voûte sépulcrale, ouverte de quatre côtés, est flanquée de passages voûtés décorés de fines sculptures ; les faces du monument présentent une ordonnance ionique élégante dont les lignes architecturales sont d'une grande noblesse. Les statues agenouillées de François Ier, de son épouse, et de ses deux fils en prière, surmontent tout l'édifice, suivant un usage adopté à cette époque.

13.—Sous le règne de Charles IX, fut élevé un autre exemple remarquable du style adopté par les artistes de la Renaissance pour les monuments sépulcraux : nous voulons parler du tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis, exécuté du vivant de cette princesse. On sait que, comme celui de François Ier, il était destiné à prendre place dans le grand mausolée de la famille des Valois ; tous les deux sont aujourd'hui à Saint-Denis.

Le tombeau de Henri II est de marbre blanc ; il se compose d'un sarcophage sur lequel sont étendus les corps morts du roi et de la reine ; douze colonnes de marbre bleu turquin l'entourent et supportent un plafond à la hauteur de l'entablement de l'ordonnance composite du monument. Le soubassement qui porte les colonnes est orné de bas-reliefs dus au ciseau de Germain Pilon ; aux quatre angles on voit les quatre statues de bronze des Vertus cardinales, et au-dessus de l'édifice sont les figures du roi et de la reine couverts du manteau royal et agenouillés devant un prie-dieu. On ignore quel est l'auteur de ce beau mausolée ; on l'a attribué à de l'Orme, au Primatice et à Jean Bullant.

Le tombeau de Henri II fut un des derniers monuments sépulcraux ayant un caractère vraiment architectural. Au XVIIe siècle, ils deviennent surtout des œuvres de la statuaire ; ils perdent le style monumental, et se composent presque toujours d'une statue couchée ou d'un groupe placé sur le sarcophage. Déjà à la fin du XVIe siècle ce changement s'était opéré : nous avons, de 1592, le tombeau de Montaigne, placé aujourd'hui dans la chapelle du collége à Bordeaux. Au siècle suivant, les sépultures élevées dans l'intérieur des églises suivant l'usage du temps, finissent par diminuer considérablement l'espace, et l'on est contraint de diminuer leur importance. Au lieu de bâtir des tombeaux isolés, on est forcé de les adosser aux murs de l'église et de se contenter d'une décoration plaquée surmontant un sarcophage, ou bien de les réduire à une œuvre purement sculpturale. Tel

est le tombeau de Richelieu élevé, on le sait, au milieu de l'église de la Sorbonne, et qui représente un sarcophage sur lequel est étendu le cardinal ; il est soulevé à demi et soutenu par la Foi ; la France éplorée est à ses pieds. Ce beau groupe est le chef-d'œuvre de Girardon ; le peintre Lebrun en fournit le dessin.

Nous verrons, en étudiant l'architecture sous Louis XIV, combien les monuments sépulcraux devinrent « des compositions théâtrales tout à fait réprouvées par le goût sévère qui doit toujours présider à des édifices de cette nature. La direction donnée aux arts par l'influence et l'intervention de Lebrun, et suivie malheureusement par les architectes et les sculpteurs, comme elle le fut par les peintres, produisit des œuvres complétement contraires aux principes éternels du beau. Au lieu de chercher à imposer par la noblesse et la sévérité de l'ensemble, certains sculpteurs du XVIIe siècle cherchèrent à animer leurs compositions en donnant à leurs figures des poses très-mouvementées, et créèrent un style faux et exagéré. »

QUATRIÈME PARTIE

LIVRE PREMIER

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture sous Louis XIV.

1. — La première partie du règne du Louis XIV, celle de sa minorité, ne se distingue guère de la fin du règne de son père, au point de vue de l'art architectural. Mazarin cherchait et suivait partout les traces de Richelieu ; comme lui il se fit le protecteur des artistes et des littérateurs : « Richelieu avait fondé la Sorbonne, Mazarin fonda le collége des Quatre-Nations ; Richelieu avait fait élever à grands frais le palais Cardinal, Mazarin voulut également une maison princière, et ne négligea rien pour que le palais Mazarin fût le digne pendant du palais Richelieu. »

Le palais de Mazarin s'étendait entre la rue Vivienne et la rue Richelieu, et renfermait de grands et petits appartements, et trois grandes galeries ; un jardin spacieux accompagnait cette splendide demeure. L'architecture est un mélange de briques et de pierres qui composent une ordonnance peu remarquable. Mais il ne faut pas oublier que cette royale habitation, si elle ne se faisait pas remarquer par la beauté de son style architectural, renfermait un riche dépôt des objets d'art les plus précieux que Mazarin s'était plu à y réunir : « on n'y comptait pas moins de quatre cents bustes et statues antiques de marbre, de bronze et de porphyre ; on y admirait environ cinq cents tableaux de cent vingt peintres différents, parmi lesquels sept des plus beaux de Raphaël. » Il ne faut pas oublier non plus cette fameuse bibliothèque, rassemblée à grands frais, qu'il légua au collége des Quatre-Nations, à la charge d'en ouvrir l'entrée à tous les gens de lettres, et qui se composait, dit-on, de quarante mille

volumes. On sait que depuis, la grande bibliothèque impériale y fut établie.

Quant au collége des Quatre-Nations, Mazarin ne le vit pas construire. Par son testament (1661), il avait ordonné la fondation d'un collége sous le titre de *Mazarini*, destiné à soixante gentilshommes de l'état ecclésiastique, des pays d'Allemagne, de Flandre et de Roussillon. Les exécuteurs testamentaires achetèrent en 1662 ce qui restait encore des bâtiments de l'hôtel de Nesle, et firent jeter les fondations du nouvel édifice, juste vis-à-vis du Louvre. L'architecte chargé de dresser les plans et dessins fut « le fameux M. Levau », qui jouissait alors d'une grande réputation, et l'exécution en fut confiée à Lambert et Dorbay, ses élèves. La façade du collége, aujourd'hui palais de l'Institut, fut placée sur le quai. Son plan forme une vaste portion de cercle qui se termine à droite et à gauche par une façade en ligne droite s'unissant à un gros pavillon. Au centre est le portail de l'église : il se compose d'une ordonnance corinthienne de grandes dimensions surmontée d'un fronton ; au-dessus s'élève une coupole couronnée d'une lanterne. Ce monument ressemble, proportions à part, à la coupole de la Sorbonne; sa forme extérieure est circulaire, tandis qu'intérieurement elle est elliptique. Dans l'église du collége Mazarin fut élevé le tombeau du cardinal, dont nous parlerons plus loin; au commencement du siècle, elle fut transformée en une salle destinée aux séances publiques de l'Institut.

La construction du collége des Quatre-Nations, faite d'après les errements alors en usage dans l'art de bâtir, n'ajouta rien de remarquable au bilan de notre architecture : le style manquait; une sorte de sentiment naturel, résultat de la puissance centralisatrice du pouvoir monarchique, poussait cependant les architectes à donner à leurs œuvres un certain caractère de grandeur qui devait se changer, quelques années plus tard, en proportions énormes et colossales. L'architecture glissa sur cette pente fatale, rendue plus glissante encore par l'amour de Louis XIV pour le grandiose des masses architecturales. Cependant un architecte que nous avons déjà nommé, François Mansart, cherchait à lutter contre ce mouvement qui emportait l'art. Il nous a laissé, au château de Blois, un corps de bâtiment témoignant de son savoir et de son goût, et qui prouve que l'architecture n'avait pas tout perdu de ce que les grands architectes de la Renaissance lui avaient fait acquérir.

2.—Nous avons parlé du château de Blois en étudiant l'architecture française sous Louis XII et sous François Ier, et nous avons vu que les portions qui datent des règnes de ces deux princes offrent des spécimens remarquables de l'art de la Renaissance. Cette royale demeure ne changea pas beaucoup d'aspect sous les derniers Valois; mais, en revanche, on sait qu'à cette époque de son histoire, les

traités solennels, les fêtes éclatantes, les brillants tournois, mêlent leurs souvenirs à des souvenirs plus sombres. Sous Henri IV, malgré le long temps qu'il y passa, rien ne fut entrepris qui pût changer les constructions du château. Après la fuite de Marie de Médicis, Richelieu y fit arrêter le duc et le prieur de Vendôme, et après ce coup d'audace et de fermeté, voulant s'attacher Gaston d'Orléans, frère du roi, il lui donna pour prix de sa soumission les duchés de Chartres, d'Orléans et le comté de Blois. Ce fut pendant un des nombreux séjours que Gaston fit à Blois (1635), qu'il entreprit la reconstruction de son palais. « Malgré le talent et la magnificence du plan de l'architecte, malgré la beauté d'exécution de ce que le duc d'Orléans eut le temps de conduire à fin, on ne doit pas regretter la réalisation complète de son projet, car il nous eût privés de deux admirables modèles du style architectural du siècle précédent. »

Quand Gaston d'Orléans voulut reconstruire le château de Blois, il fit abattre d'abord tout le côté occidental de la cour intérieure; François Mansart, dont nous avons parlé plus haut, fut chargé d'élever cette première partie : on peut dire que c'est son œuvre capitale et une des plus belles productions de cette époque.

« La façade du palais de Gaston, du côté de la cour, a deux étages au-dessus du rez de-chaussée. Dans l'axe de la façade se trouve un avant-corps formé au rez-de-chaussée par quatre colonnes doriques cannelées, portant quatre colonnes ioniques également cannelées au premier étage, le tout surmonté d'un fronton triangulaire sur les pentes duquel on voit les débris des statues assises de Minerve et de Mars. Au deuxième étage, au nu du bâtiment, se trouvent, au lieu de colonnes, des pilastres accouplés, d'ordre corinthien, couronnés par un fronton demi-circulaire, flanqué de trophées, dans le tympan duquel est l'écusson effacé de la maison d'Orléans; au-dessus, on voit la partie inférieure d'un buste de Gaston, de marbre blanc, qui avait été exécuté par le célèbre Sarazin, le dernier des sculpteurs de l'ancienne école française. L'extrémité de la toiture est décorée de lambels d'Orléans. A droite et à gauche de cet avant-corps, le reste de la façade se compose, au premier étage, d'une ordonnance de pilastres semblables à ceux de l'avant-corps, et au deuxième, de pilastres d'un ordre composite moins élevé que ceux de l'avant-corps. L'ordonnance de la façade, du côté des fossés, se compose de deux pavillons saillants aux deux extrémités, et d'une partie centrale au milieu de laquelle se trouve un avant-corps peu saillant. Quant à la décoration architecturale, elle se compose des mêmes éléments que la face intérieure.

» Pour revenir à la façade intérieure : depuis l'extrémité des deux retours du bâtiment, jusques aux coins de l'avant-corps du milieu, régnaient deux terrasses, au niveau du premier étage, qui formaient

des portions de cercle dans les angles de l'édifice; elles étaient soutenues de chaque côté par des colonnes d'ordre dorique accouplées. Sur ces terrasses garnies de balustres, on voyait plusieurs groupes de marbre; le duc d'Orléans était représenté dans celui de l'avant-corps sous la figure de Mercure… L'escalier principal de l'aile de Gaston qui n'a pas été exécuté, aurait été placé dans l'avant-corps, et ne serait allé que jusqu'au premier étage, la cage de l'escalier étant terminée par une coupole qui devait être vue d'en bas. Cette coupole est ornée de sculptures dans le grand style du siècle de Louis XIV, dont une partie a été exécutée avec une remarquable habileté, et dont l'autre est restée à l'état de tracé [1]. » La mort de Gaston, arrivée en 1660, arrêta les constructions du château de Blois, qui aurait été certainement un des plus magnifiques châteaux de France.

Mais l'œuvre que François Mansart a laissée au château de Blois devait être un effort isolé, qui ne pouvait exercer aucune influence sur l'architecture, emportée bien loin du courant des idées que la Renaissance avait apportées en France au siècle précédent. Au moment, en effet, où commença le *grand siècle*, l'impulsion donnée par Richelieu, continuée par Mazarin, ne s'était pas arrêtée, et Louis XIV recueillit l'héritage de gloire préparé par ces deux ministres.

3. — La première moitié du XVIIe siècle vit le grand mouvement intellectuel qui, par la politique, la philosophie, la poésie, les beaux-arts, par Richelieu, Descartes, Corneille, Poussin, emporta la pensée moderne « vers la nature et la vie ». Nous avons vu cette pensée moderne ne voir d'abord que par les yeux de l'antiquité, et se jeter avec une ardente curiosité dans toutes les voies de la science et des arts antiques; ce fut là l'œuvre du brillant XVIe siècle, qui atteignit le beau dans les arts plastiques, renouvela l'architecture d'Athènes et de Rome, et prépara l'avénement de notre école de peinture.

Avec Richelieu la France ne tarda pas à saisir la suprématie dans toutes les branches du savoir humain. « On ne pouvait rien espérer de plus grand, dit M. Henri Martin, que Descartes, que Pascal, que Corneille, que Poussin, que Lesueur : la France ne pouvait plus monter, ayant atteint aussi haut que le puissant génie du XVIIe siècle avait été capable de la porter; mais il lui restait à consolider, à étendre, à varier ses conquêtes, à en tirer tous les fruits, à jouir d'elle même en élargissant sa vie, en épanchant ses lumières sur les autres nations et en tâchant de ne pas descendre du faîte suprême où elle était assise dans sa majesté. »

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, quand Louis XIV règne seul, le mouvement des arts se concentre autour de lui : écrivains et

[1] *Archives des monuments historiques.*

artistes s'attachent à reproduire sous mille formes ses traits plus ou moins idéalisés; ils ne font rien sans s'assujettir à cet objet dominant de leur culte. L'architecture, la sculpture et la peinture ont en cela une infériorité marquée sur les belles-lettres, qui ont pu, jusqu'à un certain point, conserver quelque liberté. Cet asservissement des beaux-arts à la volonté d'un seul homme leur enlève de leur vitalité, comprime leur essor et réduit le génie à la hauteur d'un estimable talent. Aussi on peut dire que la Renaissance se termine à Louis XIV. Jusqu'à lui, « c'est un fleuve rapide, fécondant, varié dans son cours, roulant dans un lit tantôt large, tantôt resserré, attirant à lui toutes les sources, intéressant à suivre dans ses détours. Sous Louis XIV, ce fleuve devient un immense lac aux eaux dormantes, infécondes, aux reflets uniformes, qui étonne par sa grandeur, mais qui ne nous transporte nulle part, et fatigue le regard par la monotonie de ses aspects. » Rien n'est plus vrai que cette comparaison de M. Viollet-Le-Duc; rien ne peint mieux l'état des beaux-arts, et en particulier de l'architecture placée sous la pesante discipline du « grand roi ».

4. — Louis XIV trouva dans Colbert le ministre énergique de ses volontés et de ses goûts, qui se fit « l'agent des créations monumentales que l'amour de la gloire et de la magnificence suggéra au roi, afin de diriger les œuvres d'art vers un but vraiment national. Il achète, en 1664, la surintendance des bâtiments, en fait la direction générale des beaux-arts et y donne l'importance d'un ministère spécial. Par malheur, le roi et lui y apportent cet esprit réglementaire qui veut l'unité non-seulement dans les idées, mais dans les formes, esprit convenable à l'administration centrale d'un Etat, mais incompatible avec la spontanéité qui est le principe des beaux-arts. »

Cette haute influence directe et décisive de Louis XIV et de Colbert sur les arts n'était pas faite pour faire sortir de la foule des artistes originaux. Dans la peinture et la sculpture, le peintre Lebrun dominait; il avait été choisi par Louis XIV et par Colbert comme premier peintre de la couronne et directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, qu'il avait du reste contribué à former. Dans cette haute position il devint, sous la protection du roi et de son ministre, un véritable dictateur : c'est à lui que nous devons cette discipline académique sous laquelle marchèrent depuis les artistes. « Pendant plus d'un quart de siècle, dit M. Vitet, Lebrun devint l'arbitre et le juge suprême de toutes les idées d'artiste, le dispensateur de tous les types, le régulateur de toutes les formes : c'est d'après ses modèles que les enfants dessinent dans les écoles; c'est lui qui donne aux sculpteurs le dessin de leurs statues; les meubles ne peuvent être ronds, carrés ou ovales, que sous son bon plaisir, et les étoffes ne se brochent que d'après les cartons qu'il a fait tracer sous ses yeux. Il est vrai qu'il résulta de cette prodigieuse unité d'organisation une

espèce de grandeur extraordinaire, un spectacle imposant, dont tous les yeux furent éblouis[1]. »

Cette discipline et cette symétrie, qui réjouissaient tant Louis XIV et dont Lebrun était l'apôtre tout-puissant, ne tardèrent pas à pénétrer dans l'architecture, quoique, il faut le dire, le peintre du roi n'ait eu que « des avis à présenter et non à imposer ». Mais son omnipotence était trop élevée, il entrait trop bien dans les idées et les goûts du grand roi, pour que l'architecture ne subît pas l'influence de l'Académie, « instrument puissant comme toute centralisation, mais un instrument d'uniformité et de monotonie ».

5 — Au reste, aucun grand architecte ne se trouva à ce moment pour lutter, par son génie, avec l'autorité de Lebrun. Le premier architecte du roi était Louis Levau qui avait déjà donné, en élevant le palais Mazarin, le château de Vaux, les hôtels Lambert, Colbert, de Lionne, des témoignages d'un talent peu élevé et peu original; sa réputation était grande cependant, puisqu'il eut la direction des bâtiments royaux depuis l'année 1653 jusqu'à 1670, époque de sa mort. Quoique Colbert ait jugé Levau à sa juste valeur, et qu'il ait reconnu qu'il n'était pas l'architecte capable d'exécuter son projet d'achever le Louvre, le réunir aux Tuileries, et former de ces constructions séparées un seul et immense palais, projet véritablement grandiose qui ne fut exécuté, on le sait, que dans ces dernières années; Colbert employa donc « le fameux M. Levau » : il le chargea de réparer les Tuileries en 1664. Cet architecte enleva l'escalier du milieu, chef-d'œuvre de construction dû, comme nous l'avons dit, à Philibert de l'Orme, exhaussa le pavillon central sous lequel il était placé et décora sa nouvelle construction de deux ordonnances, l'une corinthienne, l'autre composite et d'un attique avec caryatides. Levau substitua ensuite à la coupole circulaire primitive une autre coupole sur plan quadrangulaire (que nous voyons encore aujourd'hui), lourde et difforme couverture, imitée de celle que Lemercier avait élevée sur le pavillon de l'Horloge, et qui écrase les élégantes constructions de de l'Orme; il ne laissa subsister de l'œuvre de cet illustre maître que l'ordonnance du rez-de-chaussée, conserva les terrasses placées sur la façade du jardin de chaque côté du pavillon central, mais il changea la décoration des façades qui sont au fond de ces terrasses. Enfin Levau termina le pavillon de Flore, élevé sous Henri IV, et le pavillon Marsan, construit sous Louis XIII. Quelques années avant cette restauration des Tuileries, Louis Levau avait été chargé (1660) de continuer le Louvre, dont la mort de l'architecte Lemercier avait arrêté les travaux. On sait que cet artiste avait fait subir au plan de Pierre Lescot un agrandissement considérable; il

[1] L. Vitet, *Études sur les beaux-arts en France.*

avait laissé trois côtés de la cour élevés seulement à la hauteur du rez-de-chaussée, et la façade septentrionale était à peine commencée. Quand Levau succéda à Lemercier, il fut chargé surtout d'élever les façades du sud, du côté de la Seine, et de l'est, vers Saint-Germain-l'Auxerrois : cette face du levant, qui devait être la façade principale du palais, remplaçait les vieilles tours féodales qui étaient encore debout à l'avénement de Louis XIV.

6. — Sur ces entrefaites, Colbert fut nommé surintendant des bâtiments du roi (1664), et il résolut d'en faire une des places les plus importantes dans le gouvernement. « Il n'y avait rien de grand ni de magnifique, dit Charles Perrault[1] dans ses Mémoires, que Colbert ne se proposât d'exécuter. » Aussi on peut dire que le règne de Louis XIV doit une grande partie de son éclat à l'enthousiasme de son premier ministre pour les arts.

Colbert examina les plans et dessins de Levau; il les trouva mesquins et ne répondant pas à ses idées de grandeur et de magnificence. Cependant, en prudent administrateur, il ne voulut pas y renoncer sans avoir des points de comparaison; il eut l'heureuse idée de mettre au *concours*, entre les architectes de France, la grande façade du Louvre; il invitait les artistes à joindre, à leurs critiques du projet de Levau, de nouveaux dessins.

L'épreuve ne fut pas, comme Colbert l'avait prévu, favorable au premier architecte du roi. Parmi les projets qui avaient été envoyés, le ministre distingua celui d'un homme étranger à la profession d'architecte, mais dont la souple intelligence et le profond savoir le rendaient propre à tout travail : c'était le médecin Claude Perrault.

« Mon frère, dit Charles Perrault, fit un dessin à peu près semblable à celui qu'il donna depuis et qui a été exécuté. M. Colbert, à qui je le montrai, en fut charmé, et ne comprenait pas qu'un homme qui n'était pas architecte de profession eût pu rien faire de si beau. La pensée du péristyle est de moi, et, l'ayant communiquée à mon frère, il l'approuva et la mit dans son dessin, mais en l'embellissant infiniment. » On voit par ce passage des Mémoires de Charles Perrault, premier commis des bâtiments sous Colbert, qu'il lui revient une large part dans la conception de la façade qu'on appela depuis la *colonnade du Louvre*.

Malgré que le projet de Claude Perrault ait plu à Colbert, celui-ci voulut, avant de le faire adopter par le roi, prendre l'avis des maîtres italiens, et les invita en même temps à envoyer des projets; mais les travaux des architectes de l'Italie ne furent pas goûtés. Cependant, sur la réputation vraiment extraordinaire qu'avait acquise le cavalier Bernin, et surtout sur les recommandations de l'abbé Benedetti, son

[1] L'auteur des *Contes des fées*.

ami, Colbert engagea fortement Louis XIV à faire venir en France un homme aussi célèbre. Le roi écrivit lui-même à Bernin, et demanda au pape son consentement au départ de son architecte, et le Bernin quitta Rome. Son voyage en France et son arrivée à Paris furent un véritable triomphe; il fut reçu par Louis XIV, au château de Saint-Germain, le 2 juin 1665; le roi lui fit des dons considérables et l'honora comme un des premiers gentilshommes de sa cour. Quelques mots sur cette bruyante personnalité ne seront pas déplacés ici.

7. — Jean-Laurent Bernini, le cavalier Bernin, était né à Naples en 1598; son père, sculpteur de mérite, lui enseigna son art. Ses progrès furent si rapides, que, tout jeune encore, on lui prédit qu'il serait le Michel-Ange du siècle. Ses précoces succès donnèrent une fausse direction à ses premières études, et il ne tarda pas à tomber dans les travers d'un siècle qu'il contribua ensuite à égarer; il abandonna l'étude des maîtres, se fit dans la sculpture un style à lui, aussi éloigné de la nature que des lois admises, et apportant la même recherche dans l'architecture, il y fit entrer comme éléments décoratifs les renflements, les enroulements, les festons, les guirlandes, tous ornements de mauvais goût, que les élèves de Bernin devaient encore exagérer et qui amenèrent les désordres du XVIIIe siècle. Parmi les élèves dont nous parlons, il faut citer Borromini, qui, comme son maître, tourmenté de la passion de l'originalité, se livra en architecture aux écarts les plus extravagants d'une imagination sans frein.

Comme architecte, la réputation du Bernin n'a pas été abolie entièrement par la violente réaction qui le renversa de la position élevée où la vogue l'avait porté. Quand on songe à l'influence immense qu'il exerça en Europe, on se demande ce qu'était devenue l'Italie, si grande pendant la Renaissance; elle était tout entière dans Bernin, le génie de sa décadence : elle allait produire le Borromini.

Tel était l'homme que Colbert avait attiré en France; heureusement qu'il n'y resta pas longtemps. Il faut lire dans les Mémoires de Charles Perrault toute l'histoire du séjour du Bernin à Paris, pour avoir une idée de la mauvaise impression qu'il produisit à la cour par ses boutades vaniteuses, ses extravagances et ses forfanteries.

Néanmoins, et malgré les critiques, le projet du Bernin fut exécuté. Il commença par « détruire les fondations établies par Levau. D'après ses plans, il devait réunir au Louvre tout le terrain compris entre ce palais et le Pont-Neuf; il créait là une vaste place entourée de bâtiments; au milieu de cette place, sur un rocher de cent pieds de haut, il eût élevé une statue colossale du roi; des statues de nymphes et de fleuves se seraient groupées sur ce rocher, et de leurs urnes se seraient échappés des torrents d'eau qui se seraient ensuite répandus dans la ville. Du côté nord, Bernin réunissait par une galerie les

bâtiments des Tuileries avec ceux du Louvre, comme ils l'étaient déjà du côté de la rivière ; projet qui a toujours été reproduit depuis... Mais le plus grand défaut de son projet était la transformation qu'il faisait subir à la cour du Louvre en plaçant dans les angles quatre grands escaliers. De cette façon, cette belle cour eût été notablement réduite, et elle eût eu alors la forme d'une croix grecque. En un mot, Bernin ne montrait aucun respect pour l'ancien palais, et s'il lui eût été donné d'exécuter ses plans, c'eût été fait de ces admirables façades de Lescot et des sculptures de Goujon et de Paul Ponce. Du côté de Saint-Germain l'Auxerrois, Bernin avait projeté une façade mesquine à laquelle deux étages de fenêtres superposées donnaient une apparence d'habitation ordinaire. Tout, en un mot, dans ces plans, se ressentait de la vieillesse de l'auteur : Bernin était âgé alors de plus de soixante-huit ans, et quelque gigantesque que fût son projet d'achèvement du Louvre, on n'y trouvait plus la vigueur de conception qui caractérise les colonnades de Saint-Pierre et de la place Navone [1]. »

Louis XIV posa la première pierre de la façade principale du Louvre en 1664, bien qu'il fût peu satisfait du projet du Bernin. Quoi qu'il en soit, celui-ci poussa activement les travaux. Mais il ne tarda pas à s'apercevoir que la guerre sourde qui lui était faite par les artistes de la cour et les préventions de Colbert rendaient sa position de plus en plus difficile ; son orgueil s'offensa du peu de cas qu'on faisait de ses productions : il ne songea plus qu'à quitter la France. Il demanda au roi l'autorisation d'aller passer l'hiver en Italie, trouvant trop froid le climat de notre pays. Louis XIV ne fit aucune objection à son départ et le combla de dons et d'éloges [2].

8. — Quand le Bernin fut parti, le roi et Colbert en revinrent à faire un nouveau choix ; rien n'était plus facile : le ministre fit accepter le projet de Claude Perrault, et le 17 octobre 1665, le roi posa la première pierre des nouvelles constructions, car on fit subir aux fondations laissées par Bernin le sort que lui-même avait fait subir à celles de Levau. Les travaux furent poussés avec beaucoup d'activité ; en 1670, la grande façade était terminée. C'était la seule partie des plans de Perrault qui devait être exécutée : Versailles allait faire oublier le Louvre.

Tout le monde connaît cette fameuse colonnade du Louvre ; nous n'en ferons qu'une courte description. Elle s'étend sur une longueur de 176 mètres, et se compose de trois avant-corps : deux aux extrémités et un au centre, dans lequel se trouve l'entrée principale. Entre

[1] MM. Albert Lenoir et Léon Vaudoyer, *Études d'architecture en France* (*Magasin pittoresque*).

[2] Le Bernin mourut à Rome en 1680.

ces avant-corps règnent deux galeries, dont le fond, autrefois garni de niches, est aujourd'hui percé de fenêtres. La hauteur de cette façade est d'environ 28 mètres ; elle se divise en deux parties principales : le soubassement et la colonnade. Le soubassement présente un mur lisse percé de vingt-trois ouvertures, portes ou fenêtres. La colonnade se compose d'une ordonnance corinthienne, contenant cinquante-deux colonnes et pilastres, accouplés et cannelés. Enfin, l'entablement est surmonté d'une balustrade divisée en parties égales par des piédestaux placés au droit des couples de colonnes.

Le pavillon du milieu est seul couronné d'un fronton qui offre ceci de particulier, que ses deux corniches rampantes sont d'un seul morceau chacune : Perrault était parvenu à trouver dans les carrières de Trossy, près de Meudon, ces deux grands blocs de pierre qui n'ont pas moins de 18 mètres de longueur; pour les élever, un habile charpentier, Ponce Quiclin, composa une machine ingénieuse que Perrault a fait graver dans sa dernière édition de Vitruve.

En examinant cette œuvre principale de Perrault, on reconnaît qu'il prit à l'antique les grandes lignes architecturales, les hautes ouvertures, les colonnes de la plus riche ordonnance que les anciens aient employée, et qu'avec tous ses éléments, il produisit un effet véritablement grandiose et magnifique. L'enthousiasme qu'excita la colonnade du Louvre fut immense. Le roi Louis XIV en fut émerveillé ; il y trouvait la majesté, la grandeur des lignes et l'imposant des masses qui étaient pour lui tout l'art de bâtir. Les contemporains la regardèrent comme le dernier mot de l'architecture qui convient à un grand peuple : cette œuvre flattait, en effet, les goûts de la société ; elle était en harmonie avec la littérature, les mœurs et les idées du siècle de Louis XIV.

9. — Les architectes ne connurent plus d'autre modèle que la colonnade : l'architecture *colossale* était implantée dans notre pays, en dépit de la nature des matériaux, des convenances à satisfaire, du caractère du monument, de sa destination ; on continua à chercher le pompeux et le solennel. Etait-ce là l'élément nouveau qui devait maintenir l'architecture française au rang élevé où l'avaient placée les œuvres de Lescot, de Bullant et de de l'Orme ? Nous le pensons pas. Tout en reconnaissant que l'art français de cette grande époque était puissant encore et qu'il avait une supériorité immense sur l'art de l'Italie déchue, nous ne pouvons voir dans l'architecture du temps du grand roi qu'une des phases de la longue transition dans laquelle, depuis la Renaissance, s'agite notre art de bâtir.

L'influence qu'exerça la colonnade du Louvre fut donc considérable ; les monuments qu'elle inspira en France et en Europe sont là pour prouver qu'elle servit de modèle : et pour ne parler que des édifices élevés à Paris, peut-on nier que les façades du garde-meuble et

du ministère de la marine, sur la place de la Concorde, celle de la Monnaie et des bâtiments de la place Vendôme n'aient été inspirées par l'œuvre de Perrault?

Mais malgré l'enthousiasme excité par la colonnade, malgré l'influence qu'elle exerça et qu'elle exerce encore sur notre architecture, on est bien revenu sur la grande réputation qu'elle possède. Les hommes les plus compétents sont tous d'accord pour reconnaître son aspect imposant et majestueux; mais on n'y reconnaît rien de ces beautés dont on retrouve les modèles chez les anciens. Ce n'est qu'une décoration théâtrale, sans liaison entre ses parties, ni avec l'édifice qu'elle sert à masquer; elle paraît construite pour étonner les yeux, tandis que les monuments grecs satisfaisaient à la fois les yeux, le goût et la raison. Perrault, oubliant qu'il avait à terminer un édifice, ne tint aucun compte de ce qu'avaient fait ses prédécesseurs. De là le manque absolu d'accord entre l'œuvre de Lescot et le sien. Cette décoration plaquée était tellement peu en relation avec l'intérieur de la cour et avec les différents appartements du premier étage, « que le médecin-architecte n'avait pas pu ouvrir de fenêtres sous son portique, dans l'impossibilité où il se fût trouvé de les faire coïncider avec celles des façades sur la cour. En outre, le niveau de la corniche supérieure de la façade de Perrault dépassant de beaucoup celui de l'attique de Lescot, il fallut chercher un moyen de dissimuler cette choquante irrégularité, et ce fut en substituant un troisième ordre à l'élégant attique du Louvre de Henri II qu'on y est parvenu. Il est à regretter que cette modification de l'ordonnance des trois étages de la cour n'ait pas eu uniquement lieu sur cette façade, et que plus tard on se soit cru obligé d'opérer une déplorable mutilation en démolissant une partie de l'attique décoré des belles sculptures de Paul Ponce, pour le remplacer par ce troisième ordre, qui est certes bien loin de produire un effet aussi satisfaisant [1]. » Beaucoup d'autres critiques ont porté sur les colonnes accouplées, dont l'effet n'est pas des plus heureux, innovation dont Perrault n'a pas trouvé d'exemple chez les anciens; sur la grandeur des proportions, qui ne sont en rapport ni avec les autres parties du Louvre ni avec la nature de nos matériaux. Aussi l'architecte a-t-il été obligé « de recourir dans la construction à des moyens artificiels et contraires aux principes simples et rationnels de l'art de bâtir » : ainsi les pierres de toute la façade de cette colonnade sont réunies par des armatures de fer. Mais Perrault ne prévit pas l'inconvénient qui devait résulter de ce procédé; les fers s'oxydèrent, la rouille rongea et désunit les pierres, et une partie des plafonds ont dû subir des remaniements importants. On ne peut s'empêcher de songer, en étudiant cette construction tant vantée, que les édifices

[1] MM. A. Lenoir et L. Vaudoyer, *ouvr. cité*.

grecs et romains, après mille années d'existence, ne craignaient que la main des barbares.

L'œuvre de Perrault, malgré ces critiques fondées, n'en reste pas moins la construction du temps de Louis XIV qui exerça l'influence la plus grande et excita dans les masses une admiration qui dure encore ; mais, nous l'avons dit, ce n'était pas un élément nouveau, et il ne devait en sortir que des imitations.

Perrault, qui avait donné un projet complet d'achèvement du Louvre, fut obligé, par le développement qu'il avait donné à la colonnade, de doubler d'une autre façade le corps de bâtiment que Levau avait élevé le long de la Seine ; c'est donc à Perrault que l'on doit la façade méridionale actuelle. On peut voir que ses lignes architecturales sont parfaitement d'accord avec celles de la colonnade : le soubassement, les pilastres corinthiens qui la décorent, toute l'ordonnance enfin, sont dans les mêmes proportions. Ce fut aussi Perrault qui commença la façade du nord, dont l'architecture ne ressemble point à celle de la face méridionale ; il fit élever la partie qui s'étend depuis la colonnade jusques et y compris le pavillon du milieu. Ces façades, il ne put les terminer, pas plus que les autres travaux du Louvre ; nous verrons bientôt pourquoi.

10 — En même temps que Perrault travaillait au palais du Louvre, il faisait construire dans l'axe du Luxembourg l'Observatoire royal. Commencé en 1667, cet édifice fut achevé en 1672. L'architecte de la colonnade ne fut pas heureux dans la construction de l'Observatoire. A l'extérieur, l'architecture n'offre rien de caractéristique, et à l'intérieur, des dispositions imparfaites et peu en rapport avec la destination du monument, Perrault ayant, dit-on rejeté bien loin les conseils que lui donnait le savant D. Cassini, qui fut le premier directeur de l'Observatoire. On connaît cet édifice à plan quadrangulaire, dont les quatre faces sont orientées ; aux angles de la face méridionale s'élèvent deux tours octogones engagées, et au milieu de la face du nord est un avant-corps carré, où se trouve la principale entrée. Un fait assez singulier pour l'époque, c'est que tous les étages et le comble sont voûtés ; on avait même avancé qu'il n'entrait ni bois ni fer dans cette construction ; mais dans les travaux qui furent exécutés en 1823, on découvrit des barres de fer.

On doit encore à Perrault la chapelle du château de Sceaux et un grand nombre d'ornements pour le parc de Versailles. Il avait publié un certain nombre d'ouvrages, entre autres une *Traduction de Vitruve*, des *Essais de physique*, et *Ordonnances des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Perrault, après une brillante carrière, mourut à Paris en 1688 ; il avait soixante-quinze ans.

Nous avons dit plus haut que Claude Perrault ne put pas achever le Louvre. « A partir de 1670, dit M. Henri Martin, si l'on jette les

yeux sur l'état des dépenses du roi en bâtiments, on voit les fonds assignés au Louvre diminuer brusquement, puis disparaître tout à fait au bout de quelques années. » C'est que le grand roi veut aussi créer son œuvre : à Paris, le Louvre est rempli du souvenir de ses prédécesseurs ; et puis « il sent sa grandeur à l'étroit dans cette cité reine qui ne procède point de lui et qui l'enveloppe dans ses gigantesques bras. » Quant aux résidences de Saint-Germain et de Fontainebleau, il ne les aime pas davantage ; les grandes ombres de François Ier, de Henri IV et de Louis XIII lui rappellent qu'il n'y a rien à créer. Mais Versailles, « ce chétif château dont un simple gentilhomme ne saurait prendre vanité », il n'y craint pas le souvenir de son père ; il le conservera « par une piété filiale qui ne coûtera rien à son orgueil », il pourra créer Versailles, c'est-à-dire, tout créer, « non-seulement les monuments de l'art, mais la nature même ».

11. — Rappelons-nous ce « chétif » rendez-vous de chasse que Louis XIII avait fait rebâtir[1] : quatre pavillons réunis par des bâtiments sans décoration formaient une enceinte quadrangulaire d'environ 40 mètres de côté, qui dominait un pays « sans eau et sans charme » ; c'était là tout le château de Versailles. Ce fut cependant cet endroit que Louis XIV choisit pour se bâtir le fastueux palais qui fut depuis le séjour habituel de la monarchie.

Dès 1661, Louis XIV avait fait commencer les travaux sous la direction de Levau. Comme il avait voulu conserver le petit château de Louis XIII, l'architecte fut obligé d'adopter la hauteur de cette première construction. Les premiers travaux furent le pavage de marbre de la cour du bâtiment de Louis XIII, qui s'est toujours appelé depuis, cour de Marbre, et l'élévation du côté du jardin de la façade qui forme le grand avant-corps du milieu. Cet avant-corps est percé d'un vestibule ouvert servant de principale entrée au jardin. L'aile méridionale fut ensuite construite, mais elle était isolée du corps principal. Au nord, là où s'élève aujourd'hui la chapelle, on voyait une grotte donnant passage à un torrent qui s'échappait en élégantes cascades. Cette grotte, célèbre surtout par le groupe d'Apollon servi par les nymphes de Thétis, et par celui des coursiers du Soleil abreuvés par des Tritons, groupes qui sont des chefs-d'œuvre de Girardon, cette grotte fut déplacée quand on agrandit la partie septentrionale du château, et les groupes mythologiques transportés dans des bosquets du parc.

Ces différents travaux furent poussés avec tant d'activité, que dès l'année 1664, le roi donnait dans son château de Versailles, à Mlle de Lavallière, une fête dont Molière célèbre les merveilles dans la préface de la *Princesse d'Elide.* Mais Louis XIV n'habita pas pour cela

[1] Voy. 3e partie, livre V, p. 495.

ce palais de prédilection. Ce ne fut qu'en 1672 qu'il s'y installa avec toute sa cour. Pendant ce laps de temps, de 1664 à 1672, l'aile du nord et les deux pavillons des ministres vinrent s'ajouter aux édifices déjà construits. Dans cet intervalle aussi, l'architecte Levau mourut (1670); son successeur fut un jeune homme qui avait été présenté au roi par madame de Montespan; il se nommait Jules Hardouin-Mansart.

Cet artiste, qui exerça sur l'architecture du XVIIe siècle une si grande influence, naquit à Paris en 1645. Son père, Jules Hardouin, premier peintre du cabinet du roi, avait épousé une sœur de François Mansart, architecte célèbre dont nous avons parlé, qui lui donna des leçons et dont il fut l'élève le plus distingué; par reconnaissance le jeune Hardouin ajouta à son nom celui de Mansart, qu'il illustra une seconde fois.

Jules Hardouin-Mansart fut donc chargé de terminer le château de Versailles. Comme son prédécesseur, il fut gêné par la nécessité de conserver l'ancien château; mais il prit sa revanche du côté du jardin, et se laissa aller à son invention puissante. Malheureusement, le peu de hauteur des bâtiments de la cour de marbre empêcha l'architecte de donner à son immense façade l'élévation désirable, et lui enleva ainsi le moyen d'atteindre le caractère grandiose et monumental qu'il a cherché à donner à son œuvre. Malgré cela, on ne peut nier que la façade sur le jardin, avec la grande saillie du bâtiment du milieu et ses vastes ailes, le développement immense des lignes horizontales, compensant le peu de hauteur de l'édifice, on ne peut nier, disons-nous, l'aspect imposant de ce palais qui s'élève sur sa prodigieuse terrasse et domine tout le pays environnant.

Dans l'ordonnance de son œuvre, Hardouin-Mansart ne put pas échapper à l'influence de la colonnade de Perrault : dans les façades sur le jardin on retrouve en effet un soubassement élevé portant un premier étage richement décoré de colonnes, et un second étage formant attique surmonté d'une balustrade. Cette ordonnance se répétant sur une immense étendue, la symétrie absolue qui y règne dans toutes ses parties et le vaste développement des grandes lignes horizontales que n'interrompent pas ni l'extrême saillie du corps central, ni celle à peine sensible des divisions de la façade, cette ordonnance est, malgré la masse grandiose de l'édifice, d'une monotonie fatigante. Qu'il y a loin de l'architecture de ce vaste palais, froidement symétrique, aux heureux accidents que présente notre vieille architecture? Le château primitif, qui, du côté des jardins, est enveloppé par les constructions de Mansart, apparaît du côté de la ville au fond de la cour de Marbre, et environné de bâtiments formant deux cours augmentant de largeur au fur et à mesure qu'elles atteignent des niveaux de plus en plus bas. Malgré un entassement irrégulier de

constructions, ces trois cours qui montent et diminuent successivement de largeur jusqu'au « chétif » château de Louis XIII, « espèce de sanctuaire au fond duquel repose la majesté royale », composent un ensemble véritablement singulier et frappant, qui contraste avec la froide grandeur de la façade des jardins.

Au point de vue architectural, les constructions du château de Versailles ne fournirent aucun élément nouveau à notre architecture : c'était toujours le style antique appliqué dans des proportions colossales, tel que Perrault l'avait inauguré en quelque sorte définitivement dans sa colonnade du Louvre, tel que Louis XIV l'aimait. De même que le grand roi avait trouvé dans Lebrun le peintre de la royauté absolue, de même il eut dans Hardouin-Mansart un artiste capable de remplir ses désirs. Ce fut là, on le sait, le grand bonheur de Louis, de voir tous les esprits subir toutes ses idées avec une sorte d'idolâtrie et seconder son initiative en toutes choses. C'est ce qui donne aux arts de ce siècle fécond un cachet d'unité qui est tout entier dans l'incomparable supériorité que Louis XIV était convaincu de posséder, et dans la grandeur dont il voulait entourer toutes ses créations. A Versailles, plus que partout ailleurs, se révèle Louis XIV; tous les arts s'y sont réunis dans une harmonieuse unité pour former un ensemble complet et magnifique qui est rempli de la pensée du roi-soleil : « la peinture y déifie Louis sous toutes les formes, dans la guerre et dans la paix, dans les arts et dans l'administration de l'empire; elle célèbre ses amours comme ses victoires, ses passions comme ses travaux. Tous les héros de l'antiquité, toutes les divinités de l'Olympe classique lui rendent hommage ou lui prêtent tour à tour leurs attributs... La mythologie n'est plus qu'une grande énigme dont le nom de Louis est le nom unique, il est à lui seul tous les dieux. Si les dieux abdiquent devant lui, les rois et les nations sont terrassés à ses pieds. A mesure que son règne se déroule, l'art reproduit sur la toile et le marbre en traits hyperboliques chacun de ses triomphes, chaque humiliation de ses ennemis, et fixe sur les voûtes éclatantes de Versailles un *hosanna* perpétuel en l'honneur du futur maître du monde[1] ».

Mais le château de Versailles, la plus haute expression de la monarchie française, n'est pas seulement une œuvre architecturale gigantesque : ses jardins immenses, dessinés par André Lenôtre, ajoutent encore aux proportions étonnantes de cette somptueuse demeure. Louis XIV trouva dans Lenôtre un troisième artiste qui le comprit, et qu'il chargea de changer « le plus ingrat de tous les lieux, sans vue, sans bois, sans eau, sans terre parce que tout y est sable mouvant ou marécage, sans air par conséquent ou qui ne peut être bon ». Le génie de Lenôtre a transformé cet endroit, dont nous empruntons la

[1] M. H. Martin.

courte description à Saint-Simon, en un parc immense, entouré d'une triple muraille, rempli d'ombrages, peuplé d'innombrables statues, de vases, de fontaines où les eaux s'épanouissent de mille façons diverses, où il a fallu enfin faire violence à la nature. Non-seulement on fut obligé d'improviser ces hautes futaies, ces bosquets, ces quinconces, comme il fallut tirer de carrières lointaines la masse énorme des pierres enfouies dans la construction du château, mais encore le pays manquant d'eau, on avait dû l'aller chercher à la Seine. On sait que l'eau était élevée par une machine gigantesque, chef-d'œuvre du charpentier Rennequin Sualem, machine qui la faisait monter sur la montagne de Marly pour être versée sur la pente de cette montagne et conduite à Versailles. Ainsi l'eau, ce grand luxe de Versailles, avait demandé, pour y être amenée, des constructions immenses, comme cet aqueduc qui commande au loin la vallée de la Seine et ressemble à une de ces superbes ruines que les Romains nous ont laissées, comme encore ces travaux énormes qui furent commencés pour amener les eaux de l'Eure à Versailles, et dont l'aqueduc de Maintenon sera longtemps le témoignage colossal.

Louis XIV créa donc, pour ainsi dire, tout ce qui entoure le château de Versailles; aussi loin que sa vue pouvait porter, il voyait son ouvrage. Qui pourrait dire les sommes immenses qui furent englouties pour bâtir cette splendide résidence et embellir cet endroit naguère ignoré des environs de la capitale?

12. — Quoi qu'il en soit, Louis XIV vint habiter Versailles en 1672. Jusqu'en 1715, époque de sa mort, son règne n'y fut interrompu que par des excursions de chasse à Fontainebleau et à Compiègne, ou par des voyages en temps de guerre. Cependant, dès l'année 1676, le grand roi, fatigué des éternelles pompes de Versailles et voulant se dérober à cette existence théâtrale, se fit bâtir une résidence moins fastueuse pour une vie plus intime. Il choisit pour cette retraite un endroit nommé Trianon, situé à 2 kilomètres de Versailles, où se trouvait déjà une petite maison servant aux parties de plaisir et appelée palais de Flore ou maison de porcelaine. Ce fut Mansart qui construisit la résidence de Trianon; Lenôtre en dessina les jardins. Les bâtiments forment dans leur ensemble une copie en mignature du château de Versailles; ils ne furent d'abord élevés que d'un rez-de-chaussée et offraient une façade principale avec deux ailes en retour réunies par un péristyle à colonnes ioniques. Dans la décoration intérieure, confiée aux artistes favoris du grand roi, on retrouve la même magnificence et le goût somptueux qui lui plaisaient tant.

13. — Mais Louis XIV prit, dans les dernières années de son règne, le château de Trianon en désaffection : la représentation qu'il avait voulu chasser était revenue à cette retraite qui ressemblait trop à son grand palais de Versailles; il résolut de se faire bâtir un séjour plus retiré,

et choisit au milieu des bois, entre Luciennes et Saint-Germain, un endroit nommé Marly. Hardouin-Mansart fut chargé par le roi de la construction du nouvel ermitage. « Il composa en pierre et en marbre, pour l'éternel entretien de son orgueil, la plus énorme adulation qui lui ait été adressée. Il y figura le pavillon principal, demeure du roi qui avait pris le soleil pour devise, escorté de douze moindres pavillons qui étaient comme les douze demeures célestes que traverse l'astre du jour. Complice de cette insigne flatterie, Louis XIV, chaque matin, visitait en effet les douze pavillons dont les hôtes sortaient à sa rencontre, lui rendaient leurs hommages et grossissaient successivement son cortége. Ces pavillons, rangés des deux côtés des parterres, six d'une part, six de l'autre, communiquaient entre eux et se rattachaient au centre des grandes constructions par des berceaux de fer où des tilleuls entrelaçaient leurs bras. »

La résidence de Marly, que Louis XIV commença d'habiter vers 1682, ne présentait rien de bien remarquable au point de vue architectural et n'ajouta rien non plus à la réputation de Mansart. D'après les dessins du temps, on peut voir que l'architecte, préoccupé de donner à ses bâtiments un caractère rustique, était tombé dans le maniéré : le pavillon du roi présentait un grand salon octogone décoré de deux ordonnances superposées soutenant une voûte richement ornée, au centre de laquelle resplendissait le soleil, symbole du grand roi. Ce qui, à Marly, était vraiment remarquable, c'était la distribution des eaux, le dessin des jardins dont Saint-Simon a parlé dans ses *Mémoires*, et les œuvres d'art répandues partout. Presque toutes les statues qui ornent aujourd'hui le jardin des Tuileries et les deux beaux chevaux de Coustou placés à son entrée principale proviennent du château de Marly. Cet ensemble magnifique des jardins de Marly en faisait une des plus belles résidences princières de l'Europe. Il était dû à Lenôtre, dont la réputation devait aller grandissant jusqu'à la fin du siècle.

14. — Après le château de Versailles, l'œuvre architecturale la plus importante du règne de Louis XIV est l'hôtel des Invalides. Aucun édifice de cette époque, si féconde en monuments, ne présente un caractère plus conforme à sa destination, et ne donne une plus haute idée du talent de l'architecte Libéral Bruant. Tout le monde sait que la fondation de l'hôtel des Invalides est une des plus grandes créations de Louis XIV. Bien que cette noble pensée appartienne à ses prédécesseurs, Henri IV, le premier roi de France qui donna un asile spécial aux vieux soldats, en leur affectant l'hôpital de Lourcine ou de la Charité, et Louis XIII, qui les établit à Bicêtre, on ne peut nier que Louis XIV sut donner à cette belle institution la grandeur et les développements en rapport avec les forces militaires de la France.

L'arrêt du conseil royal ordonnant la construction de l'hôtel des

Invalides date de mars 1670, et en novembre de la même année le roi posa la première prière du monument.

Quatre années ne s'étaient pas écoulées, que les bâtiments étaient assez avancés pour contenir un certaine quantité d'officiers et de soldats. En 1675 on commença la construction de l'église sur les dessins de Bruant; mais cet architecte ne put terminer son œuvre : il fut remplacé par Hardouin-Mansart, qui donna les dessins du dôme, et termina, après trente années de travaux, l'ensemble de ce grand établissement.

Tel que Mansart nous l'a laissé, l'hôtel des Invalides est un monument complet dans toutes ses parties; l'honneur en revient à Libéral Bruant, qui comprit la grande pensée de cette fondation dont Montesquieu a dit : « La terre n'a pas de lieu plus respectable que ce temple consacré au malheur individuel comme à la gloire publique. » Pour être juste, ajoutons que Mansart couronna dignement les constructions de Bruant, en élevant sur l'église le dôme qui est un de ses plus beaux ouvrages.

L'hôtel proprement dit occupe, comme on sait, un vaste emplacement à l'extrémité occidentale du faubourg Saint-Germain. La façade principale des bâtiments, tournée au nord, présente un vaste développement; au-dessus de la porte du milieu est placée la statue équestre de Louis XIV. Cette façade, divisée en quatre étages, est d'une grande simplicité de lignes, et annonce dignement la cour intérieure dite royale ou cour d'honneur. Rien n'est imposant comme l'architecture des bâtiments qui entourent cette cour, et pourtant rien n'est plus simple : deux étages de vastes portiques à fenêtres cintrées, de larges escaliers placés aux angles dans des avant-corps, au milieu de chaque face un corps avancé surmonté d'un fronton, et une rangée de lucarnes se détachant sur une haute toiture, telles sont les divisions principales des façades de la cour d'honneur. Il y règne une grande unité d'aspect, un caractère mâle et noble qui convient bien à l'institution.

Au fond de la cour d'honneur s'élève le portail de l'église, décoré de la statue de Napoléon I[er]. Il se compose de deux ordonnances superposées couronnées d'un fronton dans le goût du temps.

L'église se divise en deux parties qui forment véritablement deux églises. L'une, celle des soldats, offre une nef étroite séparée des deux bas côtés par des arcades cintrées; entre chacune d'elles s'élève une ordonnance de pilastres corinthiens dont l'entablement supporte la voûte; au-dessus des arcades règne une galerie à ouvertures dont les cintres touchent l'entablement. L'ensemble de cette nef est simple; la décoration sobre de l'ordonnance corinthienne et ces tribunes ménagées au-dessus des bas côtés lui donnent une physionomie qui n'est pas sans grandeur.

15. — L'autre église est celle appelée église royale ou le dôme. On y entre du côté du midi, où s'élève une façade quadrangulaire au milieu de laquelle se trouve un portique décoré de deux ordres, analogue à celui de la cour d'honneur. Le dôme est, comme nous l'avons dit, l'œuvre qui mit le comble à la réputation de Mansart. Extérieurement, le tambour qui supporte la coupole est orné de quarante colonnes composites accouplées; entre chaque couple s'ouvre une vaste fenêtre carrée ; une balustrade surmonte l'entablement de cette ordonnance. Au-dessus s'élève un attique percé de fenêtres cintrées, contre-buté par des piliers contournés en forme de volute, placés au droit des couples des colonnes inférieures, et surmonté d'une corniche ornée de candélabres. La coupole s'élève derrière cet attique. Elle se compose d'une calotte extérieure en charpente recouverte de plomb; de larges côtes décorées de trophées militaires, chacun couronné par un casque dont l'ouverture sert à éclairer la charpente intérieure, composent une riche ornementation rehaussée encore par la dorure qui couvrait tout le dôme et dont l'action de l'air a fait disparaître l'éclat.

Au-dessous de cette coupole en charpente se trouve une seconde calotte de pierre sur laquelle le peintre Lafosse a représenté *saint Louis entrant dans la gloire des bienheureux*. Cette grande composition est éclairée par des jours pratiqués avec beaucoup d'art dans cette seconde coupole, et qu'on aperçoit à l'extérieur seulement dans l'attique du dôme. Enfin, la troisième coupole, la plus intérieure, toute de pierre, est percée au milieu d'une vaste ouverture circulaire qui laisse voir la grande peinture de Lafosse; les arcs-doubleaux de cette calotte sont ornés de caissons et encadrent des grandes peintures de Jouvenet, représentant les douze apôtres. Cette disposition ingénieuse de trois voûtes concentriques, permettant de donner à la coupole extérieure une hauteur proportionnée à l'ensemble de l'édifice, était aussi un moyen des plus heureux pour éclairer les compositions de la voûte peinte dont nous venons de parler.

Au-dessus du dôme de charpente s'élève une lanterne à jour terminée par un petit clocher très-aigu terminé par un globe et une croix. Cette construction élégante donne au dôme des Invalides une hauteur totale de plus de 100 mètres.

Quant à la partie inférieure que supporte le dôme, l'église royale proprement dite, elle forme un carré parfait dans lequel se dessine une croix grecque; quatre chapelles circulaires couvertes de petits dômes peints occupent les angles du carré [1]. Le plan du dôme compose un octogone ayant quatre grands côtés où sont des arcs-doubleaux, et

[1] Elles sont dédiées aux pères de l'Église latine, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise et saint Grégoire.

quatre petits qui sont dans la masse même des piliers et qui donnent entrée dans les chapelles d'angle. L'ordonnance générale est corinthienne; les colonnes cannelées sont accouplées, elles soutiennent un entablement d'une grande pureté de profils. Les pendentifs, décorés de peintures représentant les quatre évangélistes, sont surmontés d'un entablement et d'un attique en mosaïque orné des médaillons en bas-relief de douze de nos rois. C'est au-dessus de cet attique que s'élève le tambour percé de douze grandes croisées garnies de riches chambranles éclairant cette partie du dôme; les pilastres accouplés, d'ordre corinthien, portent un entablement sur lequel repose la coupole intérieure dont nous avons parlé plus haut.

Tel est sommairement cet ouvrage de Mansart; c'est, sans conteste, le plus remarquable de tous, celui où il a mis le plus d'élégance et le plus de sagesse, où la richesse de la décoration n'est pas tombée dans un excès qu'on rencontre souvent déjà à cette époque, où la légèreté s'unit à la solidité, et dont l'aspect enfin excite ce sentiment admiratif, caractère de la grande architecture. La construction du dôme des Invalides place Hardouin-Mansart au premier rang des architectes qu'employa Louis XIV; à lui seul il résume la fin du XVIIe siècle; il n'y eut pas à cette époque une construction de quelque importance à laquelle il n'ait mis la main. Mais tous les autres monuments que nous lui devons ne portent pas le caractère qu'il a su imprimer à l'église royale des Invalides, quoique cependant on ne puisse s'empêcher d'y reconnaître le sentiment de la grandeur. Ainsi, les bâtiments de Saint-Cyr, que Louis XIV fit élever à la sollicitation de madame de Maintenon pour établir l'école royale des filles nobles (1685)[1], n'offrent rien de bien remarquable que de grandes proportions. La place Vendôme, ouverte en 1699 sur l'emplacement de l'hôtel du même nom, a plus de caractère; on s'accorde à reconnaître que Mansart a su imprimer à l'ordonnance de cette place un cachet imposant. La place des Victoires (1685), bâtie sous la direction de Mansart par l'architecte Prédot, dans un terrain donné par le duc de la Feuillade, nous montre cette même ordonnance uniforme et symétrique, qui paraissait être à la fin du XVIIe siècle l'alpha et l'oméga de l'architecture. Nous pourrions encore citer parmi les ouvrages d'Hardouin-Mansart le château de Clagny, bâti pour madame de Montespan, et l'une de ses premières œuvres; les écuries de Versailles, qui font si grande figure de chaque côté de la grande avenue du château; l'église Notre-Dame de Versailles, la partie inférieure de la cascade de Saint-Cloud, les bâtiments en ailes du château de Dampierre, et beaucoup d'autres constructions, dont il donna les dessins. Le dernier ouvrage de Mansart, et son meil-

[1] Aujourd'hui ces bâtiments sont affectés à l'école militaire dite de Saint-Cyr.

leur après le dôme des Invalides, est la chapelle du château de Versailles, qu'il ne put achever. C'est assurément un digne et majestueux édifice à l'extérieur, et l'intérieur ne manque ni de grandeur ni d'harmonie; la décoration, peut-être exagérée, renferme des œuvres capitales de Coustou et du peintre Coypel; les bronzes, les dorures, y sont répandus à profusion et sont probablement la cause de la qualification de « colifichet fastueux » que Voltaire infligea injustement à la chapelle de Versailles.

Ajoutons, pour terminer ce qui a rapport à Mansart, qu'aucun architecte ne jouit autant que lui de la faveur de Louis XIV. Premier architecte du roi, surintendant et ordonnateur général de ses bâtiments, arts et manufactures, il devint le protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Saint-Simon a tracé un portrait peu flatteur d'Hardouin-Mansart : « Il prit, dit-il, le nom de son oncle pour se faire connaître, tira ses lumières d'un nommé Lassurance qu'il tenait sous clef..... Avec ses plans il se fraya l'entrée des cabinets de Louis XIV, accoutuma Sa Majesté à l'écouter à ses heures, et acquit ainsi une considération qui subjugua les seigneurs, les ministres, les princes et jusqu'aux valets de l'intérieur. La rudesse qui lui était demeurée, sans se méconnaître, le rendait ridiculement familier. Il tirait les fils de France par la manche et frappait sur l'épaule aux princes du sang. On peut juger comme il en usait avec d'autres. » Cette dernière phrase fait penser que notre architecte aura rudoyé en quelque solennelle occasion le noble duc et pair, qui ne lui aura jamais pardonné la faveur dont il jouissait à la cour du grand roi. Jules Hardouin Mansart mourut subitement à Marly en 1708, à l'âge de soixante-trois ans; il fut inhumé dans l'église de Saint-Paul, où Coysevox fut chargé de lui élever un tombeau.

Nous venons de suivre l'œuvre de Mansart jusqu'à la mort de ce fécond architecte, n'ayant pas cru devoir séparer en plusieurs parties sa carrière si bien remplie. Quelle qu'ait été son influence sur ses contemporains (et nous savons qu'elle ne fut pas grande), il n'empêcha pas plusieurs talents de se produire, talents qui malheureusement n'ont pas pu atteindre à une véritable originalité, entraînés qu'ils ont été par l'esprit qui dominait à cette époque, je veux dire par une admiration excessive pour l'antiquité et par la préoccupation constante d'en approcher autant que possible.

16. — L'architecte Libéral Bruant, dont nous avons parlé plus haut, a montré un goût profond dans la construction de l'hôtel des Invalides, et nous a laissé dans l'hôpital de la Salpêtrière un autre témoignage de son talent (1656). Dans cet important travail, il sut encore donner à ses bâtiments le caractère propre à leur destination. La partie la plus remarquable est certainement l'église dédiée à saint Louis. Elle est bâtie sur plan circulaire et couverte par

un dôme ; l'intérieur offre huit arcades portant la coupole et qui communiquent à quatre nefs et à quatre chapelles; ces nefs et ces chapelles rayonnent vers le centre de l'église, où se trouve l'autel principal, et cette heureuse disposition permet à l'œil d'embrasser du milieu de l'église toutes les parties de l'édifice.

17. — Un autre architecte, rival de Mansart et de Perrault, qui acquit une grande réputation, c'est François Blondel (né en 1617), architecte de la porte Saint-Denis. Comme Claude Perrault, il n'avait pas étudié pour devenir architecte : après avoir achevé l'éducation du fils d'Auguste de Loménie, il avait accompagné son élève dans un voyage en Europe, et particulièrement en Italie. La vue des monuments antiques et de la Renaissance lui inspira un goût très-vif pour l'architecture, et, comme il possédait de grandes connaissances en mathématiques[1], il étudia l'art de construire et ses différentes manifestations chez les divers peuples qu'il visita. Il put même compléter ses études par un voyage en Orient, voyage de diplomate, puisqu'il fut envoyé extraordinaire du roi auprès du sultan de Constantinople, mais qu'il mit à profit pour visiter non-seulement la Turquie, mais encore l'Egypte.

Quand il revint en France, il résolut de se livrer à l'exercice de l'architecture; il avait quarante-huit ans quand il exécuta son premier travail, la reconstruction du pont de la ville de Saintes (1665). Cinq années plus tard, Blondel fut chargé de rebâtir la porte Saint-Bernard, près du pont de la Tournelle. Quoique ce ne fût qu'un « rhabillage et un rajustement », comme il le dit lui-même, il se tira avec honneur de cette reconstruction. En 1671, il eut à rebâtir de la même manière la porte Saint-Antoine, arc de triomphe élevé pour une entrée de Henri II, qui, avec son unique ouverture, était devenue insuffisante. Blondel fit preuve d'un grand goût en cherchant à conserver ce petit monument triomphal qu'embellissaient des sculptures de Jean Goujon. Il ajouta simplement une issue de chaque côté qu'il raccorda avec adresse à l'ancien édifice « suivant les règles de la bonne architecture », de manière à donner à la nouvelle porte des proportions élégantes et « un très-grand dégagement ».

A cette époque, Louis XIV faisait élever les nouveaux remparts du nord de Paris, depuis la Bastille jusqu'à la porte Saint-Honoré, et Blondel, qui présidait aux embellissements projetés par le roi, après avoir fait ouvrir de nouvelles rues sur l'emplacement des anciens remparts, fut chargé d'élever plusieurs parties de la nouvelle enceinte. Dans les portes qu'il avait rebâties, il avait cherché à leur donner, malgré des difficultés évidentes, l'aspect d'arcs triomphaux. Cette

[1] Blondel fut chargé par le roi d'enseigner les mathématiques au grand dauphin, et plus tard devint professeur au collége royal, depuis collége de France.

même pensée le domina quand il put concevoir et exécuter en toute liberté la porte Saint-Denis (1672), la seule qu'il éleva, et qui le place à côté de Perrault et de Mansart.

La porte Saint-Denis est, en effet, l'œuvre capitale de Blondel; il nous apprend lui-même, dans son *Cours d'architecture*, qu'il s'appliqua à donner à son monument des proportions parfaites entre toutes ses parties : « J'ay même recherché avec soin, ajoute-t-il, que le peu d'ornemens dont elle est parée fust extraordinaire, et choisi parmi ceux qui ont eu et qui ont encore le plus de réputation dans les ouvrages des anciens; et comme tout le monde tombe d'accord qu'il n'y a rien de plus beau parmi les restes de l'antique que la colonne Trajane, que les obélisques qui ont été transférés d'Egypte en la ville de Rome, et ce reste de la colonne rostrale que l'on voit encore au Capitole, j'ay voulu que l'ornement de la porte Saint-Denis fust composé de parties copiées sur de beaux originaux. » On peut dire que Blondel réussit très-bien dans son choix; les proportions remarquables de cet arc de triomphe élevé pour honorer Louis XIV, l'unité de l'ensemble, une ornementation qui se sent de l'éclectisme de l'architecte, et dont l'exécution, confiée à Girardon et à Michel Anguier, ne laisse rien à désirer, font de la porte Saint-Denis un des plus beaux monuments que le règne de Louis XIV nous ait laissés.

Blondel devint professeur et directeur de l'Académie d'architecture; il a publié son cours. Dans un autre ouvrage considérable (6 vol. in-4°), intitulé *Traité d'architecture moderne*, il a recueilli un grand nombre de préceptes sur l'art de bâtir; il s'y montre admirateur excessif de l'antiquité romaine, qu'il avait parfaitement étudiée. Blondel nous a prouvé la variété de ses talents en exécutant d'importants travaux à l'arsenal de Rochefort, en écrivant l'*Art de jeter les bombes*, une *Nouvelle manière de fortifier les places*, des *Notes sur l'architecture de Savot*. Ses connaissances littéraires étaient aussi très-étendues : il publia, entre autres ouvrages de ce genre, une *Comparaison de Pindare et d'Horace*, et l'*Histoire du calendrier romain*.

18. — Un élève de François Blondel, Pierre Bullet, fut chargé d'élever la porte Saint-Martin (1674), à l'extrémité de la rue de ce nom. Bullet ne chercha évidemment pas à entrer en lutte avec son maître; il ne voulut pas non plus construire un arc triomphal, réduisant son monument aux proportions d'une porte de ville. Néanmoins il faut reconnaître dans l'œuvre de Bullet un ensemble bien proportionné, une fermeté de lignes, qui donnent une certaine sévérité à la masse du monument.

A côté de ces deux portes élevées, comme plusieurs autres démolies aujourd'hui, dans le désir d'honorer Louis XIV, citons, pour mémoire seulement, l'arc triomphal que la ville de Paris voulut élever en 1670, à la gloire de Louis le Grand. Un concours fut établi entre tous les ar-

tistes : ce fut le projet de Claude Perrault qui l'emporta. Le 6 août 1670, la première pierre du monument fut posée ; les travaux, poussés d'abord activement, se ralentirent ; pour pouvoir juger de l'ensemble et permettre à la critique de faire ses observations, on termina le monument en plâtre.

Mais Louis XIV prit peu d'intérêt à cette construction ; la ville de Paris, imitant l'indifférence du prince, ne fit pas continuer les travaux. Après la mort de Louis, le modèle en plâtre tombant en ruine, le régent fit démolir complétement l'édifice [1]. Dans son projet, Perrault avait cherché à faire revivre le type des arcs triomphaux des Romains, en leur imprimant « son cachet individuel ». Mais si l'on en juge par les dessins qui nous restent de son œuvre, il est resté bien au-dessous de ses modèles ; en voulant exagérer la richesse des arcs de Titus, de Septime Sévère et de Constantin, il oublia complétement la simplicité et la noblesse des grandes lignes architecturales, la sobriété de l'ornementation, qui font la beauté de ces monuments de la Rome antique.

Il est à regretter que l'arc de triomphe du Trône n'ait pas été achevé ; il nous aurait permis de comparer l'œuvre moderne et l'œuvre antique, et aurait marqué le premier jalon de ce retour à un genre de construction que Rome mit en honneur pour la première fois, que le moyen âge laissa complétement dans l'oubli, que la Renaissance essaya timidement, et qui fut inauguré, pour la seconde fois, sous le règne éclatant du grand roi [1].

19. — A part les édifices religieux dont nous avons parlé, tels que l'église des Invalides et la chapelle du château de Versailles, l'architecture religieuse suivit la voie dans laquelle se trouvait emporté l'art de bâtir, l'imitation de l'antique. Aussi aucune église bâtie à cette époque n'est-elle remarquable ; nous en parlerons brièvement.

L'église Saint-Roch, dont Jacques Lemercier donna les dessins, fut commencée en 1653 ; le portail que nous voyons aujourd'hui est l'œuvre de Robert de Cotte (1736). Notre-Dame des Victoires, qui date de 1656, a été élevée par Pierre Lemuet, continuée par Libéral Bruant, et terminée seulement en 1739. Saint-Louis en l'île, que Louis Levau commença en 1664. Saint-Thomas d'Aquin (1683), qui dépendait du noviciat général des jacobins, fut bâti par Pierre Bullet ; le portail a été élevé sur les dessins du frère Claude, religieux du monastère. Saint-Sulpice fut commencé en 1646 par Christophe Gamart, architecte peu connu ; la construction était avancée quand

[1] On sait qu'un projet de décoration de la place du Trône a été exécuté dans ces derniers temps ; il se composait d'un arc triomphal et d'une suite de portiques entourant la place.

on s'aperçut que l'église était trop petite. Louis Levau fournit les dessins d'un plus vaste édifice, dont la première pierre fut posée en 1655 par Anne d'Autriche. A la mort de Levau, les travaux furent continués par Daniel Gittard, qui acheva le chœur et les bas côtés; en 1678, le manque d'argent fit interrompre la construction; elle ne fut reprise qu'en 1718. Nous parlerons bientôt de cette église en examinant son portail, œuvre de Servandoni.

Toutes ces églises, et d'autres que nous aurions pu citer, montrent que l'architecture religieuse allait en déclinant; le souffle inspirateur qui avait encore fait élever quelques monuments religieux remarquables dans la première moitié du XVIIe siècle, était éteint quand le XVIIIe commença. C'est en vain que l'inauguration de la coupole avait réveillé le génie des architectes; après quelques essais, qui ne sont certes pas sans mérite, ce nouvel élément n'avait pas pu servir à renouveler l'art religieux. A l'époque où nous sommes arrivés, le génie manquait aux architectes; d'ailleurs une révolution allait s'opérer dans les idées et dans les choses et tracer le sillon fécond de l'avenir.

LIVRE II

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture privée au XVIIe siècle.

1. — Mais si, sous Louis XIV, l'architecture religieuse ne produisit que quelques œuvres où l'on reconnaisse un vrai mérite, il n'en fut pas de même de l'architecture privée. Nous avons exposé, sommairement sans doute, dans un chapitre précédent, comment, pendant le moyen âge, s'élevèrent les habitations particulières; nous avons reconnu dans les grandes demeures de ce temps, comme dans les petites, une grande liberté de composition et de construction, par suite une originalité incontestable, et par-dessus tout l'observation constante des besoins, des habitudes, du climat, des traditions; nous avons vu enfin que la Renaissance apporta à l'architecture civile l'élément antique avec le principe de la pondération dans l'ordonnance générale, sans cependant soumettre l'architecture à cette symétrie absolue qui commença avec Louis XIV et imposa ses lois à toutes les productions qui suivirent.

Les habitations privées, châteaux, hôtels, maisons de campagne,

nous montrent, dans la dernière moitié du XVII[e] siècle, de véritables monuments [1] imitant plus ou moins les grands édifices que faisait élever le grand roi. Ce qui distingue les demeures privées, depuis la Renaissance, c'est la recherche de l'espace, du grand air et de la lumière : l'état féodal avait disparu, et l'on sait que son organisation s'opposait au développement de l'architecture domestique. Mais quand le pouvoir monarchique fut devenu omnipotent et eut réduit la féodalité à l'obéissance, toutes les nécessités de la défense disparurent peu à peu, et la libre jouissance du sol, les développements que prirent alors les relations sociales, les raffinements de la civilisation en un mot, exigèrent des demeures toutes différentes. Il est évident que ce changement des habitations privées suivit pas à pas le changement des mœurs et des habitudes de la société nouvelle. Au XVII[e] siècle, l'architecture civile, qui jusque-là montrait encore dans les maisons des bourgeois l'application des principes du moyen âge, se modifia complétement. Tout en perdant son originalité, elle se rapprocha de la grandeur apparente que nous avons signalée dans toutes les constructions du règne de Louis XIV; son premier principe fut la symétrie quand même, symétrie dans la partie purement architecturale, symétrie dans la disposition générale des plans; mais il ne faut pas nier qu'elle suivit la transformation qui s'était opérée dans les rapports sociaux, et, si l'on se rappelle que la société du XVII[e] siècle était la société la plus aimable et la plus développée sous tous les rapports, celle qui possédait le tact le plus exquis et le goût le plus délicat, celle enfin qui subit le plus l'influence des femmes, on comprendra que les habitations privées se soient modifiées de manière à répondre à de nouveaux besoins.

2. — Nous avons vu précédemment [2] qu'on fait honneur de la transformation que subit l'architecture domestique à la célèbre marquise de Rambouillet, qui, suivant Tallemant des Réaux et Sauval, fit reconstruire son hôtel en donnant elle-même les plans de distributions nouvelles en rapport avec les idées et les nécessités d'une société régénérée, et que toutes les grandes habitations qui s'élevèrent à cette époque eurent pour type l'hôtel de Rambouillet. C'est peut-être pousser un peu loin l'influence que Catherine de Vivonne eut sur l'art de construire des habitations; il faut reconnaître aussi que les changements apportés dans les mœurs et les habitudes sociales furent plus puissants encore, et que les architectes comprirent qu'une révolution devait s'opérer dans l'architecture civile. Cette révolution

[1] Nous parlons ici des habitations de la noblesse, possédant seule une fortune qui lui permît d'élever ces palais et ces hôtels magnifiques dont nous voulons parler.

[2] Voy. 4[e] partie, livre II, p. 541.

marchait tellement vite, qu'au commencement du XVIIIe siècle, tel hôtel qui, au XVIIe siècle, pouvait passer comme répondant aux besoins sociaux, n'était plus dans les mêmes conditions de convenance et de disposition : c'est que les habitudes sociales s'étaient modifiées comme elles se modifient encore, et que l'architecture privée est, par sa nature, comme l'art de bâtir tout entier, essentiellement liée au caractère, à l'esprit, aux mœurs des sociétés.

La disposition générale des hôtels du temps de Louis XIV reflétait complétement la société française, qui, on le sait, gouvernait, à cette époque, toutes celles de l'Europe. Chaque habitation noble se composait « d'un bâtiment principal, précédé d'une cour plus ou moins vaste, destinée à la circulation et au stationnement des carrosses ; sur les côtés de cette cour, des bâtiments de dépendance pour les remises, les écuries et les communs avec des entrées séparées sur la rue. Derrière le bâtiment d'habitation un jardin, auquel donnaient accès les portes-fenêtres des appartements du rez-de-chaussée. Le vestibule et l'escalier étaient ordinairement placés dans un angle, quelquefois aussi au centre même du bâtiment. Outre l'escalier principal qui s'arrêtait au premier étage, des escaliers de dégagement étaient disposés de manière à faciliter le service. Les appartements se divisaient en appartements de réception et en appartements d'habitation : les premiers, situés au rez-de-chaussée, se composaient de plusieurs grandes pièces différentes de forme et de décoration, appropriées à l'usage auquel elles étaient destinées, et mises en relation entre elles par des percements pratiqués avec symétrie. Les appartements d'habitation étaient ordinairement au premier étage ; ils offraient des recherches et des commodités auxquelles on n'avait pas été habitué antérieurement à cette époque. Au XVIIe siècle, la dimension des portes fut notablement accrue ainsi que celles des fenêtres ; on éleva celles-ci jusqu'aux plafonds pour les mettre en rapport avec les portes et à la fois pour donner plus de gaieté à l'intérieur, en permettant de jouir de la verdure des jardins. La hauteur des étages et la grande dimension des pièces dont se composaient les appartements permirent d'introduire un nouveau système de décoration, d'y apporter à la fois plus de recherche et plus de luxe. La peinture et la sculpture, ces deux sœurs jumelles de l'architecture, furent appelées à lui prêter leur concours pour réaliser ces harmonieuses décorations dont l'Italie jusqu'alors avait conservé le privilége. »

« Ce qu'il importe de remarquer dans les productions architecturales de cette époque, continuent les savants auteurs que nous citons, MM. A. Lenoir et L. Vaudoyer, c'est l'uniformité qui existe dans la disposition, la distribution et le mode de construction des bâtiments, c'est l'unité de style qu'on retrouve dans les moindres détails : toutes les formes de la menuiserie, de la serrurerie, tous les éléments dé-

coratifs étaient empreints du même caractère; il en résultait cette harmonie complète qui est le signe de tout art véritable. Quant au goût proprement dit qui dominait alors, ce n'était certainement pas le plus pur; mais les arts ne peuvent se soustraire à l'influence du goût général qui prévaut dans chaque période sociale, et l'on peut affirmer que les mêmes artistes, doués des mêmes facultés, s'ils avaient vécu à une autre époque, se seraient manifestés d'une autre façon, tout en déployant le même talent. »

3. — La quantité de châteaux, d'hôtels, de maisons de campagne qui furent élevés à l'époque que nous étudions, est considérable; les agrandissements de Paris sur la rive gauche de la Seine favorisèrent la construction de magnifiques hôtels, et il se forma un quartier tout entier, le faubourg Saint-Germain, qui devint, comme on sait, le quartier de la noblesse.

Parmi les demeures princières élevées sur différents points de la capitale et qui ont conservé en grande partie leur aspect primitif, nous citerons l'hôtel de Chevreuse ou de Luynes, rue Saint-Dominique, bâti sur les dessins de Pierre Lemuet, pour Marie de Rohan-Montbazon, duchesse de Chevreuse; l'hôtel de Clermont, rue de Varennes, élevé par l'architecte Leblond; l'hôtel de Belle-Isle, rue de Lille, sur les dessins de Libéral Bruant; l'hôtel Saint-Aignan, rue du Temple, qui eut Lemuet pour architecte et fut la demeure du duc de Saint-Aignan, chef du conseil royal des finances, sous Louis XIV; l'hôtel de la Vrillière, aujourd'hui la Banque de France, bâti pour Phélypeaux de la Vrillière, comte de Saint-Florentin, secrétaire d'Etat, par François Mansart : on y admire la galerie qui fut décorée par Cotte quand l'hôtel devint la propriété du comte de Toulouse; l'hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine, élevé par l'architecte Lepautre; l'hôtel de Soubise, construit d'après les dessins de Lemaire sur l'emplacement d'anciennes demeures mentionnées souvent dans l'histoire de Paris, et dans lequel sont installées les archives de l'empire. Cet hôtel, qui devint à la fin du XVIIe siècle la possession de François de Rohan, prince de Soubise, est remarquable par l'ordonnance grandiose et monumentale de sa cour intérieure, et les appartements décorés par Natoire, Boucher, Carle Vanloo et d'autres artistes du temps en avaient fait un séjour d'une magnificence presque royale.

Nous bornerons là cette liste des principaux hôtels que Paris vit s'élever à cette époque, et nous ajouterons que les habitations bourgeoises bâties en même temps furent une imitation plus ou moins complète des demeures que la noblesse, le haut clergé, la magistrature, les riches financiers avaient fait construire. Ces maisons bourgeoises, fort nombreuses dans la capitale, sont reconnaissables au style de leur architecture. « Elles sont, en général, très-bien bâties

de pierre de taille, leur toiture est assez élevée et ordinairement disposée en mansardes; les fenêtres sont plus grandes que dans les maisons modernes. »

4. — Quant aux grandes habitations de campagne, elles prennent au XVII[e] siècle le caractère de commodité que les hôtels élevés dans les villes avaient adopté. Au point de vue de l'art, on ne saurait certes pas les comparer aux châteaux de la Renaissance, bâtis pendant le XVI[e] siècle ; mais leur ensemble, leur distribution, la recherche des dispositions qui contribuent au bien-être et au charme de la vie, donnent aux châteaux du XVII[e] siècle une supériorité incontestable, en dehors du point de vue purement architectural. Jaloux de rivaliser avec les œuvres de leurs devanciers, les architectes, surtout ceux dont nous avons eu à parler précédemment, ont adopté l'architecture uniforme et symétrique que nous avons appréciée déjà et qui fut prise pour modèle par tous les architectes étrangers.

Les châteaux du XVII[e] siècle sont élevés sur un plan largement conçu qui présente la symétrie la plus absolue ; l'ensemble extérieur est monumental et les hautes toitures qui terminent ces édifices complètent l'aspect souvent grandiose de l'ordonnance générale ; on remarque, dans toutes ces demeures, l'enceinte traditionnelle des fossés, qui n'étaient pas creusés en vue de la défense, mais pour conserver aux châteaux une physionomie rappelant celle des châteaux d'une époque antérieure.

Parmi les châteaux, élevés en grand nombre dans les diverses provinces, nous ne citerons que les plus importants, beaucoup d'ailleurs ayant été détruits ou changés d'aspect. Le bel édifice que François Mansart bâtit pour le président de Maisons, à Maisons-sur-Seine, est une des œuvres les plus remarquables de ce célèbre architecte[1] ; son ordonnance pleine de simplicité et de grandeur, la noblesse de ses grandes lignes architecturales, en firent un type dont les architectes du temps ont plus ou moins rappelé l'ensemble et les dispositions principales. Mansart avait aussi construit le château de Fresnes (Seine-et-Marne), dont il ne reste plus aujourd'hui que la chapelle.

Le château de Dampierre (Aube), propriété des ducs de Luynes, élevé sur l'emplacement d'une ancienne forteresse féodale dont il reste encore un portail flanqué de tourelles, fut bâti par Hardouin-Mansart; modifié dans quelques parties, surtout dans ses dispositions intérieures par le propriétaire actuel, M. de Luynes, protecteur éclairé des arts, il est devenu une des plus belles et des plus riches résidences de France. Le château de Vaux-Praslin (Seine-et-Marne), que Fouquet fit construire par Levau, dont Lenostre dessina les jardins, que Lebrun enrichit de ses peintures, est resté célèbre par le luxe

[1] Voy. 3[e] partie, livre VI, p. 509

royal que le surintendant des finances avait déployé, et par la fameuse fête qui anéantit d'un seul coup la fortune et la puissance de Fouquet. Après avoir appartenu au maréchal de Villars, le château de Vaux passa dans les mains du duc de Praslin; aujourd'hui il est la propriété de la branche de Choiseul-Praslin.

Le château de Chantilly (Oise) fut élevé par les princes de Condé, qui en avaient fait une résidence magnifique. Le grand Condé surtout l'embellit à grands frais, et l'enrichit d'œuvres d'art: c'est là qu'il passa le temps de son exil. De toutes les merveilles entassées par l'illustre famille de Condé, il ne reste plus que la partie appelée le Petit-Château et les écuries, fameuses par leur étendue. Le Petit-Château est entouré d'eau de tous les côtés, comme l'étaient les parties démolies. « L'ordonnance du bastiment seigneurial, » dit du Cerceau dans *Les plus excellens bastimens de France*, « ne tient parfaitement de l'art antique ne moderne, mais des deux meslez ensemble; les faces en sont belles et riches... » Ce jugement de du Cerceau est vrai pour ce qui reste des bâtiments du château de Chantilly, « une des plus belles places de France ».

Nous citerons encore les châteaux de Chavigny, de Richelieu en Poitou, de Clagny près Versailles, de Sceaux, de Berny, qui n'existent plus, mais qui étaient réputés parmi les plus belles demeures de l'époque. Le château de Tanlay, qui a échappé à la destruction; ceux d'Acqueville et de Balleroy (Calvados), et beaucoup d'autres de moindre importance, témoignent encore de la prépondérance du style symétrique, froid, visant à l'effet grandiose, qui fut inauguré en même temps que l'omnipotence monarchique de Louis XIV.

5. — Avant de terminer cette étude rapide de l'architecture privée pendant le XVIIe siècle, nous ne pouvons omettre de dire quelques mots des jardins français, dont les dispositions nouvelles constituèrent entre les mains de Lenostre un art véritable s'alliant parfaitement avec les idées du grand roi. C'est à l'Italie que la France emprunta l'art de composer ces ensembles réguliers et symétriques de plantations et de parterres, de terrasses et de rampes, de fontaines et de cascades, de vases et de statues, qui s'harmonisent avec les grandes dispositions architecturales adoptées à cette époque. Ce système de composition des jardins, que Lenostre porta à sa perfection en laissant loin derrière lui les jardins italiens, fut adopté dans notre pays pendant tout le XVIIe siècle et une partie du XVIIIe. Quoique basé sur l'artificiel et le conventionnel, on ne peut contester à ce système les larges dispositions, les effets grandioses s'alliant bien avec les goûts et les idées du temps, et complétant, pour ainsi dire, l'architecture.

Les anciens jardins de Chantilly, de Marly, de Vaux, de Meudon, de Saint-Cloud, de Sceaux, des Tuileries, du Luxembourg, et surtout ceux de Versailles, sont l'expression la plus complète des jardins

français dont le goût passa dans toutes les capitales ou résidences princières de l'Europe.

Mais avec le XVIIIe siècle, l'exagération multiplia les lignes droites et monotones, les parterres chantournés, les bosquets découpés en pompons; on taillada les arbres et les haies de mille façons bizarres et ridicules; on arriva enfin à une décadence telle que le goût français fut bientôt proscrit partout. Ce fut en Angleterre que naquit la réforme de l'art de dessiner les jardins. Empruntant à la nature le délicieux constraste des collines et des vallons, la beauté des pentes douces et des bouquets d'arbres couronnant les éminences, la fraîcheur des ruisseaux courant en lignes sinueuses à travers les prés et les bois, le peintre Kent fut le novateur qui créa le jardin dit anglais, véritable paysage, qui remplaça le jardin français. Dans la dernière moitié du XVIIIe siècle le système anglais, le *landscape gardening*, devint le seul adopté par les architectes français, et les jardins de Trianon, d'Ermenonville, de Monceaux, de Morfontaine, de Compiègne, et tant d'autres devenus célèbres, prouvent que le goût anglais devint général en France, où il n'a pas cessé depuis de dominer.

6. — Terminons l'étude du long règne de Louis XIV, en parlant de quelques hommes qui, sans avoir atteint la renommée de Bruant, de Perrault, de Mansart, de Blondel, ont cependant marqué leur place parmi les artistes de l'époque; quelques-uns ont été nommés déjà dans le courant des précédents chapitres. Nous citerons en première ligne les frères Lepautre. L'aîné, Antoine Lepautre (né en 1614), était architecte de Monsieur, frère du roi. Il occupait parmi les architectes du XVIIe siècle une position élevée, quoique son talent manquât d'originalité et de souplesse : on lui doit l'église de Port-Royal, les hôtels de Beauvais (dont nous avons parlé plus haut), de Gèvres (rue Neuve-Saint-Augustin), de Chamillart (rue Coq-Héron), et quelques autres; il construisit aussi deux ailes du château de Saint-Cloud et donna les dessins de la partie haute de la grande cascade. Antoine Lepautre, qui avait été reçu membre de l'Académie d'architecture en 1671, mourut en 1691.

Son frère Jean Lepautre (né en 1617), joignit à son métier d'architecte, un talent remarquable de dessinateur et de graveur. Aussi ne construisit-il aucun édifice ; en revanche, il porta dans la décoration architecturale une richesse d'invention et une fécondité pour ainsi dire inépuisable. « Jean Lepautre, dit un de ses biographes, n'emploie pas son temps à mesurer les ordres antiques, à interroger les décorations des thermes ou des villes de Rome ; il se sent français et se monte au diapason de la société de son temps. C'est à Versailles que Lepautre prend le ton pour composer en toute liberté ce qu'il croit le plus en harmonie avec la grandeur des idées qui règnent dans le milieu où il se trouve placé. Tous les sujets de décoration lui sont

familiers, toutes les données lui sont bonnes, rien ne résiste à son docile et inépuisable crayon ; ses compositions se comptent par milliers et elles sont aussi variées que nombreuses... Il mérite d'occuper une place à part dans cette grande époque comme ayant exercé une influence immense sur l'art et les artistes contemporains.

Jean Lepautre mourut en 1682 ; il avait été reçu de l'Académie d'architecture en 1677.

A côté des deux frères Lepautre, nous placerons Jean Marot, Desgodets, Daviler, Israël Sylvestre et quelques autres moins connus.

Jean Marot (né en 1640) fut l'architecte de plusieurs édifices qui lui firent une certaine réputation, tels que les Feuillantines du faubourg Saint-Jacques, le bureau des Marchands et le château du marquis de Lavardin. Mais Marot est surtout de ceux qui s'occupent d'architecture par son livre des *Bâtimens de France*, imité de celui de du Cerceau, et qui contient les productions architecturales les plus importantes du XVIIe siècle. Il publia en outre des projets de sa composition et un choix des châteaux, hôtels, maisons des architectes de son temps, qu'il dessina et grava lui-même, comme au reste, tous ses ouvrages.

Jean Marot eut pour amis et pour rivaux, Sylvestre et Gabriel Pérelle. Le premier, élève de son oncle Israël Henriet, graveur habile et ami de Callot, reproduisit, avec un burin fin et spirituel, les monuments de Paris et les principaux édifices de France et d'Italie ; il mourut en 1691. Le second, Gabrielle Pérelle (né en 1610), retraça les maisons royales et les châteaux les plus remarquables élevés en France, il se fit surtout une grande réputation comme dessinateur et graveur de paysages d'après les maîtres flamands.

Ces trois recueils de Marot, d'Israël Sylvestre et de Pérelle, composent un ensemble précieux à consulter pour l'histoire de l'architecture française du XVIIe siècle.

En même temps que ces dessinateurs et graveurs travaillaient à nous transmettre les œuvres architecturales de cette époque, d'autres artistes, visant plus haut, voulaient ramener l'architecture à l'imitation exacte de l'antiquité romaine, comme si, de leur temps, elle s'en était beaucoup éloignée. Parmi eux, nous citerons Desgodets, Daviler, et Chambray.

Les deux premiers allèrent ensemble à Rome. Desgodets (né en 1653) dessina et mesura les anciens monuments avec une grande exactitude, et revint en France publier son travail sous les auspices de Colbert. Cet ouvrage, intitulé *Les édifices antiques de Rome*, eut un grand succès et mena son auteur à l'Académie. Desgodets, tout entier à la théorie de son art, n'éleva aucun monument : il publia plusieurs mémoires intéressants sur les lois et le toisé général des bâtiments. Il mourut en 1728.

Daviler (né en 1653) resta à Rome beaucoup plus longtemps que Desgodets : il passa cinq années à mesurer, non-seulement les édifices antiques, mais encore ceux de la Renaissance. A son retour en France, Mansart le fit travailler sous sa direction, lui donnant ainsi la pratique que son ami ne possédait pas. Il publia un *Cours d'architecture* suivi d'un dictionnaire des termes de cet art ; cet ouvrage fut accueilli avec beaucoup de faveur. Les travaux théoriques ne furent pas les seuls que fit Daviler ; il pratiqua son art, particulièrement dans le midi de la France : ce fut lui qui exécuta, sur les dessins de Dorbay, l'arc du Peyrou à Montpellier.

Avant ces deux artistes, un architecte, nommé Chambray, avait publié un travail ayant pour titre : *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, ouvrage dans lequel il montra la nécessité, selon lui absolue, d'aller à Rome étudier les édifices romains, et de les reproduire aussi exactement que possible, afin que les architectes « ne composent plus à leur fantaisie », et ne « fantastiquent » plus, ce « qu'ils appellent inventer ».

De ce goût d'imitation quand même, de ce mépris complet de l'originalité et de l'indépendance, naquit cet esprit de doctrine que Serlio, Vignole et Palladio avaient déjà tenté d'établir en Italie. Chambray, Desgodets et Daviler voulurent donner à l'architecture française des formules renouvelées de ces architectes italiens, et contribuèrent à faire adopter le classique en architecture. Ce système funeste, qui méconnut l'esprit de l'art antique, devint et est encore aujourd'hui dominant dans notre architecture, et la réduit à un art d'imitation peu en rapport avec la grandeur de notre époque.

LIVRE III

FRANCE MONARCHIQUE

L'architecture au XVIII[e] siècle.

1.— Quand Louis XIV eut disparu de la scène du monde, tout ce qui avait fait la grandeur de son règne ne tarda pas à disparaître ; des horizons nouveaux apparurent à cette société qui avait si longtemps plié sous le joug du grand roi. La noblesse, annulée jusque-là, voulait à tout prix « sortir de l'abaissement où la robe et la plume l'avaient réduite » ; la magistrature était prête à reprendre, après plus de soixante année, son rôle important ; le clergé espérait conserver son pouvoir,

tandis que les jansénistes persécutés cherchaient à le supplanter ; la bourgeoisie, enfin, élevée aux plus hautes fonctions, allait essayer de conserver sa prépondérance ; le peuple espérait sortir de la misère et de la famine : en un mot, c'était une réaction contre l'ordre social que Louis XIV avait établi, sans fonder, il est vrai, d'institutions nouvelles.

La régence fut cette époque de réaction. On connaît cette suite de huit années qui vit naître des doctrines imprévues et qui est restée tristement célèbre par le relâchement moral de la société tout entière. Pendant cette période, bien courte cependant, le gouvernement, les institutions, les croyances, allèrent se décomposant, et Louis XV, en recueillant son croulant héritage, hâta sa chute encore davantage. Cependant, « après les ivresses insensées de la régence, le désordre s'est calmé et réglé, pour ainsi dire. La licence orgiaque a passé comme la rigidité hypocrite ; la société s'asseoit dans ses mœurs nouvelles, nouvelles par la franchise avec laquelle on avoue ce qui du temps du grand roi restait demi-voilé dans l'ombre. La volupté raffinée gagne le terrain que perd la débauche grossière. Au lieu du délire des sens règne un sensualisme élégant et poli, subtil et raisonneur. Un esprit fin, vif et léger remplace l'esprit des folles saillies, l'esprit de la régence. La vie devient de plus en plus extérieure ; le besoin de multiplier les relations, les échanges d'idées, d'impressions et de sensations, domine tout, et la sensibilité qui a toujours signalé le caractère français prend une extension sans limites. Jamais la société n'a été si brillante, si pleine d'agrément et d'attrait. »

Mais cet « excessif développement de la sociabilité s'est opéré aux dépens de l'esprit de famille et des rapports solides et nécessaires : la vie a perdu en profondeur ce qu'elle gagne en surface... Les diverses classes de la société *polie* se modifient les unes par les autres et se mêlent beaucoup plus qu'elles ne l'avaient encore fait. Les gens de lettres sont les agents les plus actifs de ce mélange[1]. »

Nous n'avons pas à étudier ici l'influence des littérateurs et des philosophes sur la société du dix-huitième siècle ; examinons plutôt ce que devint l'architecture au milieu de ce tourbillon « qui sème confusément, et souvent des mêmes mains, le bon grain et l'ivraie. »

2. — L'architecture, comme tous les autres arts, est trop bien le miroir fidèle de l'état moral de la société, pour qu'elle ne reflète pas l'époque qui nous occupe. Les mœurs et l'esprit se corrompent, le goût public ne tarde pas à se corrompre aussi ; les idées jetées par Louis XIV vers un matérialisme qui veut au moins se faire grand et noble, sont tournées vers le petit et le commode, le joli et l'agréable : là est toute l'architecture, à peu d'exceptions près. La transformation se fait sur-

[1] M. H. Martin, *Histoire de France*.

tout dans les intérieurs, dans leurs distributions, dans leur décoration et leur ameublement. Ce qui domine dans cette partie de l'art, c'est la fantaisie, le caprice, la coquetterie raffinée et frivole ; tout cela renfermé d'abord dans des limites admissibles qui devaient bientôt se laisser déborder par un goût faux et bizarre. En un mot, la réaction qui s'opéra dans les mœurs et dans les idées se manifesta dans les arts. On sait ce que devinrent la peinture et la sculpture. La décoration, qui ne vit que par elles, prit une tournure particulière, eut un style comme on l'appelle, un style *Pompadour*, *rocaille*, *rococo*, qui affecte le mépris de la ligne droite et lui substitue partout la ligne capricieusement et voluptueusement contournée, portant l'empreinte d'une fantaisie sensuelle et d'une licence vulgaire, mais dans laquelle, il faut le dire, on retrouve toujours l'esprit français « qualité essentielle du temps ».

3. — L'architecture proprement dite ne pouvait pas heureusement tomber aussi bas que ses deux sœurs la peinture et la sculpture. Pour être juste, il faut reconnaître que les *petites-maisons*, monuments de cette époque, présentent une distribution parfaitement en rapport avec les goûts de la société. Un architecte, Pierre Patte, qui eut une certaine réputation sous Louis XV, dans un ouvrage intitulé *Monumens érigés en France*, fait un grand éloge « de l'accroissement que l'architecture a reçu » sous le règne de ce roi. « C'est, dit-il, l'art de la distribution des bâtiments ; rien ne nous a fait tant d'honneur que cette invention. Avant ce temps, on donnait tout à l'extérieur et à la magnificence. A l'exemple des bâtiments antiques et de ceux de l'Italie que l'on prenait pour modèles, les intérieurs étaient vastes et sans aucune commodité. C'étaient des salons à double étage, de spacieuses salles de compagnie, des salles de festin immenses, des galeries à perte de vue, des escaliers d'une grandeur extraordinaire ; toutes ces pièces étaient placées sans dégagement au bout les unes des autres : on était logé uniquement pour représenter, et l'on ignorait l'art de se loger commodément et pour soi. Toutes ces distributions agréables que l'on admire aujourd'hui dans nos hôtels modernes, qui dégagent les appartements avec tant d'art, ces escaliers dérobés, toutes ces commodités recherchées qui rendent le service des domestiques si aisé et qui font de nos demeures des séjours délicieux et enchantés, n'ont été inventés que de nos jours. Ce fut au palais Bourbon (bâti par Lassurance, en 1722) qu'on en fit le premier essai, qui a été imité depuis en tant de manières. Ce changement dans nos intérieurs fit aussi substituer à la gravité des ornements dont on les surchargeait toutes sortes de décorations de menuiserie, légères, pleines de goût, variées de mille façons diverses. On supprima les solives apparentes des planchers ; on les revêtit de ces plafonds blanchis qui donnent tant de grâce et de lumière aux appartements, et que l'on décore de frises et de toutes

sortes d'ornements agréables ; au lieu de ces tableaux et de ces énormes bas-reliefs, on les a décorés de glaces qui, par leur répétition avec celles qu'on leur oppose, forment des tableaux mouvants qui grandissent et animent les appartements, et leur donnent un air de gaieté et de magnificence qu'ils n'avaient pas. On a obligation à M. de Cotte de cette nouveauté. »

4. — L'architecte Robert de Cotte (né en 1656) fut en effet un des premiers qui cherchèrent à modifier les intérieurs comme distribution et comme décoration ; il réussit à faire admettre des innovations qui eurent, comme on l'a vu, un grand succès et lui méritèrent une grande réputation. De Cotte était élève et neveu de Mansart. A la mort de son oncle, il fut nommé premier architecte du roi et intendant de ses bâtiments (1708). Cette position le fit le successeur de Mansart dans la conduite des travaux de Versailles ; c'est lui qui termina la chapelle du château et le dôme des Invalides que son oncle avait laissés inachevés. Dans ces travaux, obligé de suivre les idées de son prédécesseur, il ne put affirmer sa personnalité ; mais dans la construction de la colonnade ionique du grand Trianon, et surtout dans la décoration du chœur de Notre-Dame de Paris, il donna les preuves d'un vrai talent, attaché malheureusement au faux goût qui commençait à dominer. Commencée en 1699, cette décoration, que Louis XIV fit exécuter pour acquitter le vœu de son père, était remarquable par sa somptuosité et sa richesse, et procura à son auteur un véritable triomphe, triomphe facile qui fit disparaître tout ce que l'art du moyen âge avait accumulé de précieux et de vénérable dans le chœur de la vieille basilique. C'est, en effet, à cette époque malheureuse pour nos vieux monuments, que la clôture à jour du sanctuaire, avec ses « histoires » sculptées du Nouveau Testament, fut brisée; que le jubé fut renversé, que les stalles du XIVe siècle furent brûlées, et que les tombes, les effigies de pierre, et de bronze, les vitraux peints disparurent. Un grand nombre d'artistes coopérèrent à la décoration nouvelle dont de Cotte avait fourni les dessins. Nous citerons : Nicolas Coustou et son frère Guillaume, Coysevox, Jouvenet, Lafosse, Boullongne et Antoine Coypel[1].

Cette œuvre, terminée en 1714, donna à Robert de Cotte une grande importance parmi les architectes français.. C'est lui qui donna ensuite les dessins de la pompe de la Samaritaine sur le pont Neuf et le château d'eau qui s'élevait devant le Palais royal ; ces deux constructions ont, comme on sait, disparu. Il fut chargé en 1719 de la décoration de l'hôtel de la Vrillière ou de Toulouse ; il reste encore la

[1] On sait que dans la restauration que M. Viollet-le-Duc fait de Notre-Dame, le chœur a repris ses primitives dispositions architecturales et une décoration magnifique en rapport avec l'importance et le style du monument.

grande galerie dans laquelle on peut voir la transformation du goût français sous la Régence. De Cotte donna aussi les plans de la place Louis XIV à Lyon, du portail de l'église Saint-Roch, du palais épiscopal de Verdun, de celui de Strasbourg, et plusieurs princes étrangers lui firent construire leurs châteaux. Robert de Cotte mourut en 1735. Il faut rendre cette justice à cet architecte, c'est qu'il fut un artiste sérieux, cherchant à maintenir l'art dans la voie des bonnes traditions ; s'il ne réussit pas au gré de ses efforts, il ne faut s'en prendre qu'aux tendances de son temps et à l'empire tyrannique que la mode exerçait partout.

5. — Robert de Cotte eut pour émule un architecte nommé Boffrand (né en 1657), qui se fit connaître par des restaurations et embellissements exécutés principalement à l'hôtel du Petit-Bourbon (le Petit-Luxembourg) que possédait Anne de Bavière, princesse de Condé. Ces travaux le firent rechercher ; il construisit le château de Nancy, celui de Lunéville, les hôtels de Montmorency, d'Argenson, de Torcy, de Seignelay ; les châteaux de Cramayel en Brie et de Haroué en Lorraine. Ce fut Boffrand qui dirigea les travaux du fameux puits de Bicêtre et du pont de Sens, deux ouvrages qui ont surtout le mérite de la difficulté vaincue. Sa réputation devint considérable à l'étranger. L'évêque de Wurtzbourg l'appela en 1724 pour lui construire un palais. Cette construction, qui passe pour l'œuvre la plus importante de Boffrand, est une imitation de Versailles, et peut prouver combien fut puissante et forte l'influence de l'architecture inaugurée par le grand roi. Boffrand, comme de Cotte, chercha à secouer le joug de la mode, quoiqu'elle eût plus de prise sur lui que sur son rival, et contribua à maintenir l'art dans les limites où l'avait placé le XVIIe siècle. Boffrand mourut en 1754.

6. — Mais l'artiste qui maintint le plus l'architecture au premier rang, malgré une décadence réelle, ce fut Gabriel, dont la supériorité incontestable put lutter avec avantage contre la phalange des artistes esclaves de la mode et satisfaisant tous ses caprices, phalange dont Oppenord fut le chef.

Jacques-Ange Gabriel (né en 1710) appartenait à une famille d'architectes. Son grand-père, architecte du roi Louis XIV, construisit le château de Choisy ; son père, élève d'Hardouin-Mansart, donna les dessins des places publiques de Nantes et de Bordeaux, éleva l'hôtel de ville de Rennes, la chapelle et la salle des états de Bourgogne, divers hôtels à Paris, notamment celui de la duchesse du Maine (aujourd'hui couvent du Sacré-Cœur), et fut nommé inspecteur général des bâtiments du roi et membre de l'Académie d'architecture. Dans un tel milieu, Gabriel devait devenir un artiste de talent, car les saines traditions s'y étaient conservées et jamais le goût du jour n'y avait dominé.

Un des premiers travaux entrepris par Gabriel fut l'achèvement

de la cour du Louvre. On se rappelle que les désastres de la fin du règne de Louis XIV avaient fait renoncer au projet de terminer cette magnifique résidence, qui resta abandonnée pendant près de soixante-dix ans. Pendant ce laps de temps, les bâtiments du Louvre avaient servi à plusieurs académies et de demeures à des artistes; des cloisons de plâtre divisèrent à l'infini les galeries; la cour resta encombrée de gravois, et d'ignobles baraques vinrent ajouter à ce désordre. Tel était l'état des choses quand, sous Louis XV, Marigny fut nommé surintendant des bâtiments (1754) et fut autorisé à débarrasser le Louvre des constructions parasites qui l'obstruaient. Cette fois encore on projeta son achèvement complet, et ce fut Gabriel qui fut chargé de ce grand travail. Il commença les travaux par la cour intérieure du palais que Perrault n'avait pas terminée. Sur les dessins de cet architecte, auquel il dut nécessairement se conformer, il éleva le troisième étage destiné à cacher la hauteur des façades de Perrault du côté oriental et du côté septentrional. Dans ces conditions, il est évident qu'il ne faut pas juger le talent de Gabriel par cette construction qui ne lui appartient pas en propre et est loin de répondre à l'œuvre de Lescot.

Gabriel avait commencé en 1751 un monument qui devait lui faire plus d'honneur : nous voulons parler de l'Ecole militaire, dont l'édit de fondation (1751) porte que le roi a résolu « d'y faire élever sous ses yeux cinq cents gentilshommes nés sans biens, dans le choix desquels il préféra ceux qui, en perdant leur père à la guerre, sont devenus les enfants de l'Etat. » En 1752, Gabriel commença la construction de cet édifice, et, six années plus tard, quatre-vingts élèves y étaient installés. Sans entrer dans la description de ce vaste monument, nous dirons qu'il forme deux cours principales et qu'il a deux entrées : l'une au midi, fermée par une immense grille de fer; l'autre au nord, sur le Champ de Mars. La façade du sud, comme celle du nord, est décorée par une ordonnance dorique surmontée d'un ordre ionique; au centre est un avant-corps orné de colonnes corinthiennes dont la hauteur embrasse deux étages et qui supportent un fronton avec attique. Un dôme quadrangulaire couronne cet avant-corps, qui se répète avec la même ordonnance générale sur la face du nord; le reste des constructions consiste en cours adjacentes, jardins et bâtiments de service.

L'architecture de l'Ecole militaire est évidemment une réminiscence de celle de Mansart et surtout de Perrault. Nous ne devons pas nous en étonner : l'art antique était la seule école où Gabriel avait étudié, et ses principes traditionnels, pour ainsi dire, ne pouvaient être répudiés par lui. Il faut reconnaître cependant, en examinant les bâtiments qui nous occupent, une tendance très-prononcée à rendre à la convenance la place qui lui est due dans l'art de bâtir, et l'application des éléments architecturaux à leur véritable destination.

Gabriel devait au reste manifester cette tendance avec plus de force et de bonheur dans les édifices qui limitent la place de la Concorde au nord, le ministère de la Marine et le Garde-Meuble. Esquissons rapidement l'histoire de cette place, une des plus originales qui existent.

En 1748, la ville de Paris résolut d'élever à Louis XV une statue équestre, et lui demanda d'indiquer la place qu'il lui plairait de choisir. Le roi, après plusieurs projets qui lui furent présentés, rendit en 1757 une ordonnance par laquelle il donnait à la ville un vaste emplacement situé « entre le fossé qui termine le jardin de notre palais des Tuileries », dit la lettre patente, « l'ancienne porte et faubourg Saint-Honoré, les allées de l'ancien et du nouveau Cours et le quai qui borde la rivière. » Gabriel, architecte du roi, fut chargé de la conduite et de l'inspection des travaux.

L'inauguration de la place eut lieu lors de l'érection de la statue en 1763, et ce fut au bout de neuf ans seulement qu'elle fut achevée. Elle offrait un vaste octogone déterminé par des fossés entourés de balustrades; des chaussées étaient réservées dans les deux axes et dans les angles, à l'aide de pans coupés qui donnaient à la place sa forme octogone. Cette disposition, qui, après plusieurs modifications, s'est conservée, permettait de multiplier les débouchés sur cette immense étendue. Le milieu de la place était occupé par la statue de Louis XV, exécutée par Edme Bouchardon; deux fontaines monumentales (qui ne furent pas construites) devaient s'élever dans l'axe des pans coupés, au nord; de chaque côté de la rue Royale furent bâtis les deux édifices dont nous voulons plus spécialement parler.

Ces monuments sont peut-être, avec le Panthéon, les plus belles productions architecturales du XVIIIe siècle. Admirateur de l'antique, Gabriel, nous l'avons dit, ne se laissa pas aller à l'imitation servile des œuvres romaines, et surtout aux errements de l'école architecturale qui dominait de son temps. Il avait trop le sentiment des convenances pour ne pas imprimer à ses édifices un caractère à la fois somptueux et empreint d'une beauté tranquille et grave qui les rend très-importants.

On ne peut, il est vrai, s'empêcher de faire un rapprochement entre les bâtiments élevés par Gabriel et la colonnade du Louvre, et l'on pourrait, ce semble, leur appliquer en principe les mêmes reproches; mais si l'on examine avec attention l'ensemble et les détails des édifices de la place de la Concorde, on pourra les juger avec préférence. En effet, les parties principales concourent toutes vers un but d'utilité et de convenance. Au rez-de-chaussée, les portiques formant galerie ouverte, où la circulation est facile et qui peuvent servir d'abri au besoin; au premier étage, ces larges et longues tri-

bunes formées par d'élégantes colonnades corinthiennes, pouvant recevoir un grand nombre de spectateurs en cas de fêtes; ces avant-corps peu saillants qui terminent les extrémités de chaque bâtiment et rompent ainsi la monotonie des colonnades; l'attique léger et gracieux qui finit l'ordonnance générale : toutes ces grandes et larges dispositions donnent une supériorité incontestable à l'œuvre de Gabriel sur celle de Perrault.

On conçoit l'effet que produisit la place de la Concorde lors de son inauguration. Cependant elle était loin d'être ce qu'elle est aujourd'hui, car il lui manquait le péristyle du palais Législatif, la perspective de l'arc de l'Etoile, celle de la Madeleine (la rue Royale avait été percée à la même époque) et le pont de la Concorde. Malgré cela, la place Louis XV, comme on l'appela alors, offrait un aspect original et imposant, qui ne devait être complet que bien des années plus tard; quant aux bâtiments qui nous occupent, ils furent achevés en 1772. A cette époque, la rue Royale était complétement ouverte; l'église de la Madeleine, commencée en 1764, sortait de cinq mètres au-dessus du sol; le palais Bourbon présentait sa longue et basse façade qui devait, au commencement de notre siècle, se changer en ce beau péristyle que nous connaissons; le pont de la Concorde n'existait pas encore : il ne fut commencé qu'en 1787.

On sait que l'achèvement de la place de la Concorde ne fut définitif que sous le règne de Louis-Philippe, après bien des tentatives faites pour ses dispositions générales et son ornementation, et, chose curieuse, on est revenu, après bien des essais plusieurs fois répétés, aux principales idées qui avaient guidé Gabriel dans son projet.

Cet architecte augmenta sa réputation en bâtissant le château de Compiègne (Oise), résidence souveraine, et surtout la salle de spectacle du château de Versailles. Cette salle, regardée comme l'œuvre la plus remarquable du temps, réunit toutes les opinions et l'admiration fut unanime; aujourd'hui elle n'a pas baissé dans l'admiration des connaisseurs. « Ici, le critique doit se taire, dit un savant architecte [1], pour faire place à une admiration sans réserve. Disposition des plus heureuses, grandiose d'ensemble et de style, richesse et harmonie de détails, tout se trouve réuni pour faire de cette salle un incomparable chef-d'œuvre. Si l'on veut se figurer ce théâtre brillant des feux de mille lustres reflétés par les glaces innombrables placées au fond des galeries, et les loges occupées par une société richement costumée, il doit paraître impossible d'imaginer un effet plus magique et plus merveilleux. »

Gabriel mourut en 1782. Il put voir ses œuvres appréciées, et ses

[1] L. Vaudoyer.

efforts pour maintenir l'architecture en dehors du faux goût et de la mode empêcher quelques artistes de suivre les traditions de la phalange borrominienne, conduite en France par Oppenord.

7. — Gilles-Marie Oppenord est le père du genre *rocaille;* c'est dans notre pays le représentant hardi de la décadence italienne. Il est l'élève de Borromini et de Guarini, les deux artistes qui, avec le Bernin, ont le plus contribué à la chute du goût italien.

Avant de connaître Oppenord, il n'est pas inutile de dire quelques mots de son modèle, François Borromini, dont nous avons plusieurs fois déjà prononcé le nom. Borromini naquit dans le diocèse de Côme en 1599, il mourut à Rome en 1667. Il avait reçu de la nature le sentiment de tous les arts : à neuf ans, son père, qui était architecte, l'envoyait à Milan étudier la sculpture ; sept ans après, il allait à Rome travailler chez Charles Maderne, architecte de Saint-Pierre de Rome, son parent, avec lequel il devint bientôt en état de conduire d'importants travaux.

Lorsque Maderne mourut (1629), le Bernin, qui lui succéda, comme architecte de Saint-Pierre, s'attacha le Borromini, dont il appréciait le talent. Mais ces deux hommes, également jaloux, orgueilleux et envieux de toute supériorité, ne purent pas s'entendre longtemps. Borromini, impatient d'être sous les ordres d'un homme auquel il se jugeait égal et même supérieur en talent, devint le rival du Bernin. Ayant obtenu la protection du pape Urbain VIII, il entreprit, avec une activité fiévreuse, de nombreux travaux ; sa réputation grandit, et la renommée, qu'il ambitionnait par-dessus tout, ne tarda pas à s'emparer de son nom. Malheureusement cette renommée, basée sur le renversement de toutes les idées reçues en architecture, révolta les gens de goût. Le Bernin, malgré ses tendances extravagantes, sut conserver sa supériorité. Borromini, jaloux des succès croissants de son rival, tomba dans un état d'hypochondrie, qui dégénéra en frénésie et finit par le porter à attenter à ses jours : il se perça d'une épée à l'âge de soixante-huit ans.

Borromini, on peut le dire, avait complétement ouvert la carrière des innovations dangereuses et semé des germes corrupteurs parmi les artistes ses contemporains. Doué d'une imagination ardente, il s'abandonna sans retenue à ses inspirations, et devint le chef de cette déplorable école architecturale qui couvrit l'Italie de productions extravagantes et dangereuses. C'est à lui, dit un de ses biographes, que l'on doit ces colonnes ventrues, torses, entortillées, sur des monceaux de piédestaux, de socles, de plinthes sans motifs ; ces chapiteaux fantasques, à volutes à rebours ; ces entablements bâtards, interrompus, ondulés, à saillies, à rectangles ; ces frontons déplacés, brisés, difformes et même à cornes ; ces balustrades à contre-sens, à facettes, et prodiguées jusqu'aux frontons ; ces églises cintrées, sans caractère,

à façades en forme de turban; ces ornements surabondants, à contre-sens, qui déparent tant d'édifices de ce siècle, et dont une foule d'églises et de palais offrent des exemples si multipliés.

Tel était le maître qu'Oppenord, pendant un séjour de huit ans en Italie, avait choisi pour modèle, après avoir été l'élève d'Hardouin-Mansart. Mais, disons-le, le goût français, malgré une véritable décadence, ne laissa jamais arriver Oppenord au niveau de Borromini, et les imitateurs qu'il suggéra surent se garantir des exagérations tout en suivant ses idées.

Le premier ouvrage d'Oppenord fut le portail latéral de Saint-Sulpice, rue Palatine, « production timide et insignifiante, d'après laquelle il eût été impossible de présager la hardiesse future de son auteur. » Peu après, le régent le nomma directeur des manufactures et intendant des jardins des maisons royales, et comme tel il fut chargé de l'ordonnance d'une fête que ce prince donna au roi dans son château de Villers-Coterets en 1722. Ce coup d'essai, qui commença véritablement sa réputation, le fit s'engager plutôt dans la décoration que dans la construction; aussi fut-il depuis plus décorateur qu'architecte. C'est surtout dans l'ornementation des appartements qu'il montra la tendance de son esprit et qu'il ne tarda pas à faire prévaloir un style bizarre, désordonné, extravagant, dans lequel les réminiscences borrominiennes se montraient comme des fantaisies nouvelles. Oppenord créa ainsi ce genre de décoration auquel on a donné le nom de genre *rocaille;* il n'est pas un meuble, pas un objet quelconque d'ornementation de cette époque qui ne soit fait dans ce style, qui produisit, il faut le dire, quelques œuvres séduisantes, mais qui le plus souvent tomba dans la licence et le mauvais goût. Oppenord fut chargé de la décoration d'une partie des appartements du Palais-Royal et de plusieurs hôtels à Paris, et la manière dont ces productions furent accueillies dénote assez la décadence du goût français. Comme il faut s'y attendre, Oppenord eut des imitateurs; il exerça par ses succès une influence pernicieuse sur un certain nombre d'artistes : les uns, pâles copistes du maître, exagérèrent ses défauts; les autres, ses émules, se signalèrent par une finesse et une distinction véritables et réussirent quelquefois à produire des ensembles de décoration délicate et gracieuse. Parmi ceux-ci nous citerons Defrance, Meissonnier, Germain, Cottard, Leroux, Lassurance, qui eurent une certaine vogue. Le dernier surtout construisit, en compagnie de l'Italien Giardini, le palais Bourbon, puis seul l'hôtel de Châtillon, celui de Noailles, et se fit une véritable réputation.

C'est à ce groupe d'architectes, auxquels on pourrait joindre les peintres et les sculpteurs, qu'on doit la marche des arts sous Louis XV, marche qui est le miroir fidèle de la société. Il ne faudrait pas cependant croire que les architectes étaient impuissants à produire

de belles œuvres. Une circonstance peut excuser en partie les erreurs dans lesquelles ils sont tombés : « c'est que, suivant la remarque du savant dont nous avons cité le nom plus haut, presque tous ne furent à même d'exercer leur art que dans des constructions particulières ; par suite, il y a moins lieu de s'étonner qu'ils se soient laissé trop facilement entraîner à adopter, quoique avec des nuances différentes, le style et le goût imposés alors par les exigences des grands seigneurs, ou par des particuliers riches qui voulaient avoir avant tout des habitations à la mode.

Ainsi, sous Louis XV, l'architecture suivait deux courants contraires : l'un emporté par la mode, qui passe de la fantaisie spirituelle à la mollesse affadie et à la licence vulgaire ; l'autre, suivant les traditions de l'école antique, cherchant à s'opposer à la force qui l'entraîne vers sa perte, finit par vaincre et refouler le courant contraire. Deux artistes vinrent contribuer à cette victoire, et témoigner par leurs œuvres qu'une profonde modification du goût s'accomplit et que l'école borrominienne va succomber. Ces deux architectes sont Servandoni et Soufflot, auxquels nous joindrons, pour être juste, Antoine, Gondouin, Chalgrin et quelques autres.

8. — Le Florentin Servandoni (né en 1695) peut être considéré comme artiste français : c'est en France, en effet, qu'il acquit sa réputation, qu'il a laissé ses œuvres principales, celles qui lui conserveront une place importante dans l'architecture du XVIIIe siècle.

Servandoni étudia la peinture sous Pannini et l'architecture sous Rossi, deux habiles maîtres italiens qui, heureusement, ne lui faussèrent pas son goût natif Possesseur du double talent de peintre et d'architecte, il se livra à la décoration, et bientôt excella dans cet art et se fit promptement une grande réputation.

Entraîné par l'amour des voyages, il visita successivement le Portugal, la France, l'Angleterre, l'Autriche et l'Allemagne, laissant partout sur son passage des traces de son génie fécond et hardi.

On est étonné, dit un de ses biographes, de la quantité de plans, de dessins, de tableaux, de ruines et de perspectives dont il est l'auteur ; mais l'étonnement redouble quand on songe à tous les dessins de décorations qu'il a exécutés, à toutes les fêtes publiques dont il fit les ordonnances : on peut dire sans exagération, qu'il fut l'ordonnateur des fêtes de toutes les cours de l'Europe. Celle qu'il organisa à Paris, à l'occasion du mariage d'Élisabeth de France avec l'infant d'Espagne don Philippe (1739), eut un retentissement extraordinaire.

Depuis longtemps déjà il s'était fixé à Paris ; sa renommée lui fit ouvrir les portes de l'Académie, comme paysagiste ; l'occasion se présenta bientôt pour lui d'acquérir une réputation plus durable, et de faire connaître son talent d'architecte.



EGLISE SAINT-SULPICE. - Tribune et Buffet de l'Orgue
Architectes : SERVANDONI et CHALGRIN



Fig. 26. — Église Saint-Sulpice.

Nous avons parlé dans un chapitre précédent [1] de la construction de l'église de Saint-Sulpice, et nous avons vu qu'Oppenord dirigeait les travaux vers 1718. En 1718, la nef était achevée, il ne restait que le portail, dont les fondements étaient préparés, quand un projet fut présenté par Servandoni. C'était le portail que nous connaissons, dont la composition parut tout originale et toute nouvelle ; elle ne ressemblait en rien, en effet, aux décorations plaquées que les jésuites avaient mises à la mode sous les règnes précédents et qui s'étaient peu modifiées depuis. L'œuvre de Servandoni, terminée vers 1755, frappa donc par son grand effet, et l'on peut certes la considérer comme le plus sérieux effort tenté dans la façade d'une église, en dehors des principes de l'art du moyen âge. » Toutefois, si la grandeur des proportions, l'heureuse unité de l'ensemble, le goût sévère des détails, placent le portail de Saint-Sulpice au nombre des ouvrages qui ont le plus contribué à ramener l'architecture vers les principes, il ne faut pas admettre comme bonne la construction adoptée par Servandoni. Ainsi il est évident que nos matériaux ne se prêtent que difficilement, dans des proportions aussi grandes, à l'emploi de la colonne et de la platebande, et que l'architecte a dû employer des moyens artificiels, tels que les fers, pour maintenir sa construction, moyens en dehors de tous les principes adoptés et qui sont inadmissibles. D'un autre côté, on peut se demander si Servandoni s'est préoccupé de mettre en rapport l'ordonnance de son portail avec la disposition intérieure de l'édifice. Evidemment non.

Ce fut aussi Servandoni qui éleva la chapelle de la Vierge dans cette même église de Saint-Sulpice. Là encore il montra sa prédilection pour l'effet théâtral, qu'il ne put s'empêcher de manifester même dans son grand portail, en éclairant la statue de la Vierge par ce jour mystérieux qui n'est certes pas sans charme. Dans la décoration de cette chapelle, Servandoni déploya son talent de décorateur, et sut avec des marbres de couleurs diverses, des dorures et des peintures, composer une ornementation harmonieuse et riche, sans tomber dans le mauvais goût du temps.

Servandoni n'éleva pas les tours qui surmontent le portail de Saint-Sulpice ; celles qu'il avait composées ne furent pas exécutées, et la fabrique confia à un architecte assez médiocre, Maclaurin, le soin de les bâtir. Il employa une double ordonnance : la première octogonale sur plan carré, la seconde circulaire. En 1777, Chalgrin fut chargé de reconstruire ces deux clochers, mais il ne put que réédifier celui du nord. Il est composé de deux ordonnances : l'une, sur plan quadrangulaire, ne manque pas d'une certaine élégance ; l'autre qui la surmonte est circulaire et terminée par une balustrade.

[1] Voy. 4e partie, livre Ier, p. 539.

Nous n'avons pas ici à analyser l'œuvre de Servandoni et les deux tours qui doivent la compléter : on a fait des critiques basées sur des raisons parfaitement justes ; mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est que l'œuvre de Servandoni fut une éclatante manifestation du mouvement très-décidé qui se fit dans l'architecture à partir de 1750 environ, mouvement qui bannit les lignes contournées et fantasques, l'ornementation bizarre et maniérée que les représentants français de l'école borrominienne avaient fait prévaloir pendant la première moitié du XVIIIe siècle.

9. — Un autre architecte, après Servandoni, allait bientôt affirmer, par une œuvre célèbre, le retour aux traditions antiques. Nous voulons parler de Jacques Germain Soufflot, et du Panthéon.

Soufflot est né à Irancy (Yonne), en 1714. De bonne heure il fut destiné à la magistrature par son père qui était lui-même lieutenant de bailliage. Ses dispositions naturelles pour les arts, et en particulier pour l'architecture, furent plus fortes que sa volonté. Son père ne s'opposa pas à une vocation qui se manifestait d'une façon absolue ; il lui fournit tous les moyens d'étude pour se faire une carrière sérieuse, et le mit à même d'accomplir un voyage en Italie et en Asie Mineure. A Rome, ses talents lui attirèrent la protection de l'ambassadeur de France, le duc de Saint-Aignan, et la considération des artistes ; ce fut par l'entremise du noble duc que Soufflot ne tarda pas à être admis au nombre des pensionnaires du roi à Rome. Bientôt le jeune architecte adressa aux chartreux de Lyon, qui voulaient faire reconstruire leur église, un plan de dôme que les Pères adoptèrent, et pour l'exécution duquel il repassa en France. Cette église fut la première œuvre de Soufflot ; il s'en tira avec tant de succès, que la même ville de Lyon, voulant faire élever plusieurs monuments, et s'étant adressée au directeur de l'Académie de France à Rome, celui-ci désigna Soufflot, qui fut accepté par les administrateurs de la grande cité.

Soufflot avait étudié l'architecture romaine, et en connaissait tous les secrets ; aussi les édifices qu'il construisit à Lyon portent-ils l'empreinte d'une imitation poussée un peu loin : cependant il faut reconnaître que l'Hôtel du change, la salle de spectacle, et surtout l'Hôtel-Dieu, tout en étant dérivés de l'antique, ont un caractère de noblesse, d'élégance et de simplicité, qui prouvent chez leur auteur un talent véritable, sûr de lui même, et dont les œuvres devaient soutenir avantageusement la lutte avec celles d'Oppenord et de ses disciples.

Les divers travaux que Soufflot avait exécutés à Lyon attirèrent sur lui l'attention générale, et le firent admettre en 1749 parmi les membres de l'Académie d'architecture. Il habitait Paris depuis plusieurs années, lorsque la reconstruction de la basilique de Sainte-Geneviève fut mise au concours en 1757. Soufflot concourut, vit ses plans adoptés, et la même année commença les travaux préliminaires ayant pour



PANTHÉON. - Vue intérieure de la Tribune
Architecte : SOUFFLOT



Fig. 28. — Le Panthéon.

but la consolidation du sol sur lequel devait s'élever la nouvelle église. En 1763, l'église souterraine était achevée, et l'année suivante Louis XV posait la première pierre d'un des piliers du dôme. Soufflot ne vit pas la fin de son œuvre ; il éprouva au sujet du dôme des critiques si amères et si violentes, qu'il ne put les supporter. En vain, ses amis prirent-ils sa défense contre les attaques de son rival l'architecte Patte : le coup était porté, et il mourut de dépérissement, le 29 août 1781, entre les bras de l'abbé de l'Epée.

On doit encore à Soufflot quelques édifices moins importants que le Panthéon ; ils n'ajoutent rien à sa réputation. Ce sont : l'hôtel de Lauzun, dans le faubourg du Roule ; le château d'eau de la rue de l'Arbre-Sec, l'orangerie du château de Ménars ; la sacristie, aujourd'hui démolie et remplacée, de Notre-Dame de Paris, et l'Ecole de droit.

L'œuvre capitale de Soufflot est donc l'église Sainte-Geneviève, plus connue sous le nom de Panthéon. Nous ne décrirons pas ce monument, qu'une multitude de dessins, de lithographies et de gravures ont fait connaître à tout le monde ; rappelons plutôt que Soufflot voulut rivaliser avec le Panthéon d'Agrippa, avec Saint-Pierre de Rome, et laisser loin derrière lui l'architecte du dôme des Invalides, en élevant sur plan en croix grecque une église immense, surmontée d'un dôme de dimensions jusqu'alors inconnues en France. Mais l'imitation complète de l'art antique pouvait-elle produire un temple chrétien, et faut-il supposer qu'avec un plan assez bien défini, Soufflot se préoccupa beaucoup des « besoins du culte » ? Nous ne le croyons pas.

Il était d'un temps où la foi religieuse allait s'éteignant de plus en plus, et son idée, dans l'élévation de son monument, dut être en dehors du catholicisme : il voulait faire un temple plein de grandeur et de majesté ; ses modèles, choisis dans l'antiquité romaine, étaient tout païens, en quelque sorte, et si ce n'est la croix grecque du plan, on peut dire qu'il réussit à bâtir un temple où le côté antique se montre partout, de la base au sommet. Cette imitation, à laquelle Soufflot ne put échapper, l'obligea à « faire violence aux procédés de construction résultant de la nature de nos matériaux. »

« Rien n'était plus facile, dit M. Vaudoyer, que de tracer sur le papier un portique à six colonnes surmontées d'un fronton à l'instar d'un temple païen ; mais, dans l'exécution, à quels moyens Soufflot ne fut-il pas contraint de recourir, pour obtenir la solidité de ces plates-bandes d'une portée beaucoup plus grande que celle des architraves antiques, composées toujours, comme on le sait, d'un monolithe. Ce ne fut qu'à l'aide de nombreuses armatures de fer qu'il parvint à exécuter les architraves de son portique, et de plus il lui fallut, pour maintenir la poussée, le flanquer de colonnes en saillie, d'un effet désagréable. La construction du dôme présenta de même de grandes

difficultés, et devint l'objet de controverses et de critiques très-vives.

» Sans les discuter ici, nous devons constater que les quatre piliers destinés à supporter la coupole durent plus tard subir de notables modifications. Ces travaux furent exécutés avec beaucoup de succès, par M. Rondelet, habile constructeur, qui continua l'œuvre de Soufflot. »

Si nous pénétrons dans l'intérieur, y trouvons-nous l'unité d'ensemble et d'effet qu'on doit attendre d'un monument de cette importance? Quand l'œil s'est habitué aux proportions vraiment imposantes des grandes lignes architecturales, n'est-on pas frappé de la froideur, de la nudité, de l'uniformité de ces lignes? Quoi qu'il en soit, il semble que l'édifice élevé par Soufflot ne convient bien, par ses dimensions, par le caractère de son architecture extérieure et intérieure, qu'à être un Panthéon. La révolution, comme on sait, donna cette destination à l'église Sainte-Geneviève, et la consacra à toutes les gloires de la France.

L'empire continua la pensée de la Révolution ; mais la Restauration, obéissant à son principe, rendit au Panthéon sa première destination. Après 1830, l'enthousiasme populaire le consacra de nouveau aux grands hommes de la patrie, et inscrivit au front du portique de Soufflot : *Aux grands hommes la Patrie reconnaissante*, et David d'Angers y sculpta une admirable page, une des plus hautes expressions que l'art contemporain puisse transmettre à la postérité [1].

10. — Le nom de Soufflot ne doit pas nous faire oublier celui de plusieurs architectes estimables, tels que Chalgrin, Antoine Moreau, Vailly, Peyre aîné, Gondouin, Contant d'Ivry et plusieurs autres.

Chalgrin fut l'architecte de Saint-Philippe du Roule ; il commença les travaux de cette église en 1769, et les termina en 1784. Ce monument, qui n'a rien de remarquable qu'une grande simplicité, est une réminiscence des anciennes basiliques : il prouve encore combien l'imitation de l'antiquité romaine s'accentuait à cette époque. — Nous avons vu, en parlant de Saint-Sulpice, que Chalgrin fut chargé, en 1777, de la reconstruction d'une des tours de cette église : s'il ne réussit pas à faire preuve d'une originalité bien grande, il sut harmoniser son œuvre avec celle de Servandoni. Chalgrin fut aussi chargé de terminer les bâtiments du Collége de France qui étaient restés inachevés depuis Louis XIII. Dans les édifices qu'éleva cet architecte, on reconnaît une science véritable et l'étude approfondie de l'art antique; malgré son talent et ses connaissances, il ne créa rien d'original. Cependant il s'affirma davantage dans la construction de l'arc de triomphe de l'Etoile, dont nous parlerons dans un prochain chapitre.

[1] Chacun sait que, depuis le rétablissement de l'empire, le Panthéon a été rendu au culte.

11. — Quelques années avant la construction de Saint-Philippe du Roule, l'architecte Moreau était chargé par le prévôt des marchands de rebâtir l'Opéra, qui occupait l'aile droite du Palais-Royal, et qu'un incendie avait détruit en 1763. L'année suivante les travaux commencèrent; en même temps Louis-Philippe d'Orléans fit reconstruire par Contant d'Ivry les parties endommagées du palais, le corps principal, les vestibules, le grand escalier et presque tous les appartements. Les deux architectes entrèrent ainsi en rivalité, et l'harmonie de l'édifice en souffrit. Le duc de Chartres, fils du duc d'Orléans, devenu propriétaire du Palais-Royal, voulut agrandir sa résidence; il s'adressa au roi, qui l'autorisa à élever de nouvelles constructions, par lettres patentes du 3 août 1784. C'est alors que trois galeries, destinées à former un vaste et superbe bazar, furent bâties autour du jardin du palais, sous la direction d'un troisième architecte déjà célèbre par la construction du grand théâtre de Bordeaux, l'architecte Louis. Les bâtiments n'étaient pas achevés quand la révolution éclata; ce ne fut que plus tard que le Palais-Royal fut terminé par le duc d'Orléans, depuis Louis-Philippe Ier. Les bâtiments du Palais-Royal, trop connus pour que nous les décrivions, nous montrent l'application de pilastres corinthiens de l'ordre colossal, réminiscence de l'ordonnance tant employée sous le règne de Louis XIV. Le développement considérable des façades, avec le peu de saillie de cette ordonnance, offrent une monotonie et une froideur que rien ne vient racheter. Cependant il faut louer l'idée de ces galeries bien ouvertes qui sont au rez-de-chaussée, permettant une circulation facile, et communiquant directement avec le jardin.

12. — A peu près au même temps que le Palais-Royal se modifiait, un monument important s'élevait sur le bord de la Seine, non loin du palais Mazarin, nous voulons parler de l'hôtel des Monnaies. Un édit du roi Louis XV, daté de 1768, ordonna la construction de cet édifice sur l'emplacement des « anciens grand et petit hôtels de Conti ». L'architecte Jacques Denis Antoine donna les dessins et dirigea les travaux, qui commencèrent en 1771. Son œuvre est certainement une des plus remarquables de la fin du XVIIIe siècle, quand on admet les errements dans lesquels l'architecture était engagée. L'ordonnance générale de l'hôtel des Monnaies présente une certaine grandeur. L'avant-corps, qui en fait toute la décoration, se compose d'un soubassement percé de cinq arcades de refend en bossages; six colonnes ioniques de grandes dimensions supportent un entablement avec consoles et modillons. Un attique surmonte l'avant-corps; il est couronné par six statues : la Loi, la Prudence, la Force, le Commerce, l'Abondance et la Paix. — L'intérieur offre un magnifique vestibule orné de colonnes doriques; un grand escalier d'ordonnance ionique; de vastes salles richement ordonnés et des appartements ornés avec

goût. L'architecte, comprenant la destination du monument, isola les ateliers en les plaçant dans d'autres corps de bâtiments.

Dans les dernières années du règne de Louis XV, on commença l'église de la Madeleine; ce fut Contant d'Ivry qui fournit les plans et fut chargé de la direction des travaux. Cette basilique, qui devait rappeler le Panthéon, ne put être achevée; l'architecte mourut, et fut remplacé par Couture, qui renversa tout ce que son prédécesseur avait déjà construit. La révolution arrêta les travaux, et ce ne fut que dans les premières années de notre siècle (1806), que Napoléon Ier ordonna la construction du temple de la Gloire.

Nous citerons encore, de la fin du règne de Louis XV, la Halle aux blés, bâtie sur l'emplacement de l'hôtel de Soissons démoli en 1748. Les plans et dessins en furent donnés par le Camus de Mélière. — On connaît cet édifice, dont le caractère de solidité convient bien à ce genre de monument d'utilité publique. Plus tard, on le couvrit d'une coupole de charpente qui fut incendiée en 1802, et remplacée par une autre de fer.

Le règne de Louis XV fut fécond pour l'architecture publique comme pour l'architecture privée; les monuments dont nous avons parlé, presque tous de Paris, en sont une preuve. La capitale, au reste, ne fut pas la seule à profiter de l'élan donné à la construction : les places de Nancy, de Bordeaux, de Valenciennes, de Rennes, de Reims et de plusieurs autres villes montrent que le développement architectural s'étendait partout. Nous rappellerons à ce sujet que Paris prit un grand accroissement : le nouveau quartier appelé d'Antin, le Roule, se couvrirent de constructions; des avenues, des boulevards, furent plantés; les Champs-Elysées, la grande avenue de Neuilly, reçurent des plantations nouvelles. C'est aussi à cette époque que remonte la création du corps des ponts et chaussées; en 1747, l'ingénieur Perronnet, qui construisit le pont de Neuilly, fut le premier ingénieur de ce corps savant.

13. — L'époque qui précéda la Révolution vit s'élever quelques autres édifices qui montrent que l'esprit de l'art antique dominait dans l'étude de l'architecture. La science de la construction est le but vers lequel tendent tous les architectes; ce qui leur fait défaut, c'est le sentiment et l'inspiration. Les idées de réforme qui se développaient si rapidement et occupaient tous les esprits, empêchèrent certainement les artistes de poursuivre la recherche du beau et de se livrer à leur imagination.

Cependant quelques hommes bien doués eurent le privilége de conserver leur liberté d'esprit pendant ces années si agitées, et cherchèrent, en s'appuyant sur la tradition antique, à éviter les tendances nuisibles à leur art. Le nom le plus célèbre de cette période est celui de l'architecte Louis, que nous avons déjà cité comme auteur du

Théâtre-Français, des galeries du Palais-Royal, et du Grand-Théâtre de Bordeaux. C'est ce dernier monument que nous allons apprécier, comme étant l'œuvre la plus remarquable de l'artiste.

Le Grand-Théâtre de Bordeaux occupe l'emplacement de l'ancien temple de Tutelle, démoli en 1677. Il fut élevé par les soins du duc de Richelieu, qui eut à lutter contre l'opposition opiniâtre du parlement de Bordeaux; la victoire qu'il remporta dota la ville, dont il était gouverneur, d'un monument dont elle s'enorgueillit à juste titre. Le duc de Richelieu chargea son architecte Louis de faire les plans et dessins du théâtre dont il voulait doter Bordeaux. Louis fut on ne peut plus heureux dans ses inspirations; son œuvre peut être considérée comme un type réussi de ce genre d'édifices. Paris, Londres, l'Italie, qui possèdent des théâtres plus vastes et plus somptueux sans doute, n'en ont pas dont l'ensemble soit comparable à celui de Bordeaux : grandes dimensions, isolement, style excellent, situation avantageuse entre l'ancienne et la nouvelle ville, au centre des deux parties réunies, façade magnifique sur un grand plan, intérieur parfaitement distribué, surtout sous le rapport de l'acoustique et de l'optique, entrée grandiose et toute nouvelle de conception ; tout, enfin, contribue au mérite de ce superbe monument.

Arthur Young, qui vit le théâtre de Bordeaux une douzaine d'années après sa construction, en fait le plus grand éloge, et dit qu'il est le plus magnifique que l'on trouve en France. Le *Tableau de Bordeaux*, publié en 1810, donne, de l'œuvre de Louis la description suivante : « Cet édifice a la forme d'un parallélogramme de 50 mètres sur 90. Sa façade offre un péristyle d'ordre corinthien de 10 mètres de hauteur sur 3 de profondeur ; il est formé de 12 colonnes, dont chacune a 3 mètres de circonférence. Elles sont surmontées d'un entablement formant balustrade et portant des statues analogues à la destination du lieu. Ce péristyle donne, au-dessus de son ordonnance, une terrasse à voûte plate, prolongée sur toute la façade, et qui se trouve de plain-pied avec l'attique qui règne tout autour sur les quatre côtés du bâtiment.

» Les faces latérales et postérieures sont décorées de pilastres du même ordre d'architecture, lesquels forment une galerie de 2 mètres de profondeur régnant sur toute la longueur. A cause de la pente du terrain, le derrière de la salle se trouve posé sur un stylobate servant de piédestal à la décoration supérieure, avec des perrons pour faciliter et protéger la circulation des gens à pied.

» L'intérieur de la salle est de forme elliptique, et contient quatre mille spectateurs. Le pourtour est composé de douze colonnes d'ordre composite. Assises au niveau des galeries, elles comprennent dans leur hauteur deux rangs de loges, et sont terminées par l'entablement régnant sur le pourtour et les côtés de l'avant-scène. Au-dessus s'élè-

vent quatre arcs-doubleaux couronnés d'une corniche circulaire. Elle fait cadre au plafond ou coupole, que des peintures recouvrent. »

Ajoutons à cette courte description que le morceau le plus remarquable est le vestibule et l'escalier qu'il contient. Seize colonnes ioniques cannelées soutiennent le plafond de ce vestibule; l'escalier qui s'ouvre au milieu conduit aux galeries et, par une volée à droite et à gauche, aux premières loges; rien ne manque à la riche et pure ordonnance de cette partie du Grand-Théâtre : les chapiteaux élégants, les niches ornées majestueusement, les caissons décorés avec luxe, les ornements distribués avec goût et sobriété, tout cet ensemble, en un mot, mérite l'admiration dont il est l'objet. Au milieu du vestibule a été élevé, en 1834, le buste de l'auteur du monument, juste hommage rendu à un véritable artiste qui fut persécuté et critiqué avec passion, et qui mourut dans un hospice dans les dernières années du siècle dernier.

Bordeaux montre encore avec orgueil d'autres édifices dus au génie de Louis : l'hôtel de la préfecture, la maison Fonfrède ,les hôtels Loriague et Sumel, suffiraient pour donner la réputation à un architecte.

14. — A côté de Louis, mais non sur la même ligne, nous placerons l'architecte Gondouin, qui éleva les bâtiments de l'Ecole de médecine. Cet édifice, bâti sur l'emplacement de l'ancien collége de Bourgogne, fut commencé en 1774. Il se compose de quatre corps de bâtiments entourant une cour rectangulaire. La façade, sur la place de l'Ecole-de-Médecine, forme une galerie d'ordre ionique, surmontée d'un étage en manière d'attique, avec douze fenêtres interrompues au-dessus de la porte du milieu, par un grand relief dû à Berruer. Quand on franchit cette galerie, on est frappé de l'ensemble que présente l'intérieur de la cour : de chaque côté l'ordonnance ionique se retrouve accompagnant des arcades, et portant également un rang de fenêtres. Au fond s'élève un portique de six colonnes corinthiennes dont l'entablement est surmonté d'un fronton. Ce péristyle donne à la cour de l'Ecole de médecine un grand aspect; ses proportions sont heureuses, ses lignes pures et harmonieuses, et sa décoration sobre est en harmonie avec la destination de l'édifice. C'est sous ce portique que s'ouvre le grand amphithéâtre de l'Ecole, qui peut contenir douze cents élèves.

L'œuvre de Gondouin prouve une grande connaissance de l'antiquité; aucun monument de cette époque n'est aussi plastique que celui-ci, et l'on doit tenir compte à l'architecte de son respect pour les saines traditions antiques qui sauvegardèrent au moins notre architecture des extravagances que l'école borrominienne avait cherché à introduire dans notre pays.

15. — Nous citerons encore, parmi les édifices élevés dans les années qui nous occupent,l e théâtre de l'Odéon. qui eut pour architectes

Peyre et Vailly (1789); la façade du Palais de justice, du côté de la cour du Mai, bâtie par Desmaisons, et quelques autres constructions moins importantes.

Cependant il ne faut pas passer sous silence les édifices que l'architecte Ledoux éleva aux barrières de la capitale, quand les fermiers généraux la firent entourer d'une muraille fiscale. Ces monuments, destinés, comme on sait, à disparaître presque tous dans un temps assez rapproché, étaient, à quelques exceptions près, d'une architecture recherchée, bizarre, dénotant chez leur auteur une imagination déréglée, dévorée du besoin de se montrer originale à tout prix. Si l'on considère que ces constructions ne devaient être que des bâtiments d'octroi, on est effrayé des dépenses exagérées auxquelles Ledoux fut entraîné avec ses rotondes, ses temples, ses colonnades, si peu en rapport avec leur destination. Au reste, on ne s'étonnera pas du résultat auquel fut conduit Ledoux, quand on saura qu'il était très-partisan de l'école borrominienne. Il a laissé « un ouvrage in-folio qu'il est très-curieux de consulter pour se faire une idée des extravagances auxquelles peuvent se laisser entraîner les esprits faux et présomptueux, qui, méprisant toutes les traditions, ne tiennent aucun compte des œuvres de leurs devanciers, et ont la prétention de créer à eux seuls un art tout nouveau. »

On vit, à cette époque qui précéda la Révolution, un engouement se produire pour les temples grecs de Pœstum, que l'architecte Lagardette venait de mesurer et de publier. L'architecture subit cette influence pendant quelques années, et l'on vit s'élever, avec l'ordonnance Pœstum, le couvent des Capucins de la Chaussée-d'Antin, bâti par Brongniart en 1780. C'est aujourd'hui le Lycée Bonaparte.

L'architecture privée continua à élever de petits hôtels, surtout dans les faubourgs et la Chaussée-d'Antin ; leur style mesquin et prétentieux s'éloignait du style somptueux des maisons élevées sous Louis XV. Cependant quelques grands hôtels se font remarquer par leurs dispositions plus larges et un style plus accentué : tels sont l'Élysée Bourbon, le petit Trianon, près de Versailles.

16. — De l'étude de tous ces monuments, contemporains des philosophes et des encyclopédistes, que conclure, si ce n'est que l'architecture française, renfermée dans l'imitation de l'antiquité, allait de plus en plus se préoccuper des idées à la romaine, et que l'art, comme le reste, devait céder à la puissante impulsion qui poussait la France vers sa régénération. L'architecture allait, en effet, se dépouiller de la licence qui s'était emparée d'elle, comme au reste des autres arts, par l'étude plus sérieuse des monuments antiques. Déjà, nous l'avons vu, les dernières années du règne de Louis XIV avaient été marquées par les développements de la science archéologique : ce n'était pas seulement la Rome d'Auguste qu'on étudiait, c'étaient les cités grecques

d'Herculanum et de Pompéi, qu'un hasard heureux avait fait sortir de leur linceul de lave (1713-1755); c'était surtout Athènes, l'Athènes de Périclès que visitaient les artistes et les voyageurs, et qui était le seul but de toutes les investigations, des études les plus sérieuses et les plus enthousiastes. C'est de la fin du XVIII[e] siècle que date, en effet, l'apparition des ouvrages sur les monuments de la Grèce et de ses colonies. Stuard, en 1761, Leroy, en 1770, Choiseul-Gouffier, en 1780, et beaucoup d'autres, parcoururent la patrie de Périclès, dessinèrent et mesurèrent les édifices debout encore ou en ruines qu'ils rencontrèrent partout; ils ouvrirent aussi un nouveau et vaste champ d'études où les jeunes architectes purent puiser aux sources du beau.

Les grands et mémorables événements qui jaillirent du vieux sol gaulois arrêtèrent pour un temps l'élan donné à l'étude de l'archéologie grecque et romaine; l'architecture, pendant cette période révolutionnaire, céda la place à l'éloquence, « fille de la liberté », qui brilla d'un vif éclat, comme elle avait brillé jadis dans les républiques de l'antiquité. Mais quand le XIX[e] siècle commença, la réaction architecturale qui avait pris naissance sous Louis XVI et lutté contre les fantaisies exagérées du style français, la réaction continua son mouvement : les arts, sous l'Empire, ne connurent plus que l'inspiration venue de l'antiquité. Le peintre Louis David, « l'organisateur de toutes les grandes cérémonies patriotiques ordonnées par la Convention », fut le chef convaincu de ce mouvement qui étouffa complétement l'école française et gouverna d'une manière tyrannique, jusqu'à la Restauration, et les arts et les artistes.

LIVRE IV

FRANCE MODERNE

L'architecture contemporaine.

1. — En écrivant ce dernier livre de notre ouvrage, nous ne voulons pas entrer dans les discussions qu'ont élevées les tendances de nos arts contemporains, et en particulier celles de l'architecture; nous ne voulons pas chercher quelles sont ces tendances, dangereuses peut-être, quels seraient les remèdes à y apporter, et quelles institutions seraient les meilleures pour conserver et augmenter le vaste champ où peut se

déployer l'architecture contemporaine. Notre but est d'instruire ; notre ouvrage est tout d'enseignement ; et, comme tel, il doit se renfermer dans de sages limites que nous avons toujours cherché à ne pas dépasser. Nous essayerons donc, dans cette dernière partie de notre travail, de donner une idée de ce qu'est l'architecture à notre époque, sans vouloir prétendre à autre chose qu'à la suivre dans ses principales manifestations.

Sous l'Empire, l'architecture reprit l'étude des traditions antiques qui n'avaient pas été complétement oubliées pendant la Révolution. Nous savons, en effet, que David, dans l'organisation des grandes fêtes populaires de cette époque, chercha toujours ses inspirations dans l'histoire de la République romaine ; c'est là qu'il puisa, avec la ténacité d'un novateur et un vrai talent d'artiste, pour ramener l'art dans la voie parcourue par les maîtres de l'antiquité. Mais l'influence de David fut surtout immense en peinture, et s'il contribua seul au renouvellement de cette partie importante de nos arts, on peut dire aussi qu'il fit sentir son action sur notre architecture, en proclamant qu'en dehors des traditions antiques, les arts ne pouvaient que retourner à la régence et à Louis XV.

Au reste, il faut le dire, tout, à cette époque, concourait pour ramener l'architecture, la sculpture et la peinture vers les maîtres anciens. La République était tout entière plongée dans les anachronismes romains et grecs ; on ressuscitait jusqu'aux costumes et aux formes des moindres objets ; la décoration, en général, prenait des modèles à Rome et à Pompéi. Quand arriva l'Empire, l'art antique était transporté tout entier en France ; les artistes n'eurent qu'à continuer ce que la République avait commencé : ils se livrèrent avec ardeur à propager ce nouveau style appelé style empire, qui convenait plus qu'aucun autre à ce nouveau monde surgissant des ruines de l'ancien. Tout, d'ailleurs, y portait, les idées et les institutions : l'Empire français faisait songer involontairement à l'empire romain. Faut-il donc s'étonner qu'on fit tous les anachronismes imaginables pour rappeler que Paris était devenu Rome ?

L'architecture ne perdit certes pas à ces emprunts faits à l'antiquité ; elle se retrempa à cette source toujours féconde. Mais elle ne put aller plus loin qu'une imitation froide et compassée ; l'imagination des artistes se glaça au contact des idées impériales : on se croyait sérieusement romain, et les monuments ne pouvaient être que des monuments romains transportés en France, à Paris, sans tenir compte de la convenance, c'est-à-dire des rapports que doit avoir tout édifice avec la nature du climat, sa destination, et la société à laquelle il appartient.

Le premier empire présente, dans les monuments qu'il a élevés, cette grande préoccupation de faire revivre les arts de Rome. Les

architectes poussent l'enthousiasme pour l'antiquité jusqu'à copier, sur une échelle p'us ou moins grande, les édifices qu'ils ont dessinés et mesurés en Italie; s'ils modifient quelque chose, c'est dans les motifs de décoration. Ils n'ont pas, du reste, la liberté d'esprit qui leur est nécessaire; les idées qui sont répandues dans la société les dominent : l'empire, encore une fois, fait songer à Rome.

2. — Deux architectes d'un talent incontestable, Percier et Fontaine, furent les deux artistes qui tinrent le sceptre de l'architecture sous l'Empire, sans cependant empêcher plusieurs autres talents de se produire. Le plus connu de ces deux amis est Charles Percier, né en 1764. Il n'est pas déplacé, ce semble, de dire quelques mots de cet architecte éminent qui eut une grande part dans la marche de l'art architectural sous l'Empire. Fils d'un concierge des Tuileries, il marqua de bonne heure une véritable vocation pour les arts, et surtout pour l'architecture. Après avoir fréquenté quelque temps l'atelier du peintre Lagrénée, il entra dans celui de l'architecte du roi, Peyre jeune. Il acquit bientôt une habileté remarquable pour le dessin, ce qui lui donna un grand avantage qu'il appréciait beaucoup, car il faut, avant tout, qu'un architecte soit artiste, et, chez Percier, le dessinateur domina comme chez tous les architectes célèbres. En 1786, Percier obtint le premier prix d'architecture et fut envoyé à Rome. L'aspect de la ville éternelle le remplit d'admiration : « J'éprouvais dans mon saisissement, dit-il, ce tourment de Tantale qui cherche vainement à se satisfaire au milieu de tout ce qu'il convoite. J'allais de l'antiquité au moyen âge, du moyen âge à la renaissance, sans pouvoir me fixer nulle part. J'étais partagé entre Vitruve et Vignole, entre le Panthéon et le palais Farnèse, voulant tout voir, tout apprendre, dévorant tout, et ne pouvant me résoudre à rien étudier. » Heureusement il trouva un guide dans le peintre Drouais, qui l'initia « de l'âme et du doigt » à la connaissance des merveilles de Rome.

Ce fut en étudiant ainsi qu'il rencontra Fontaine, dont le nom est désormais inséparable du sien.

Quand il rentra en France, il trouva une société nouvelle que les arts occupaient peu. Que faire ? Attendre : c'est ce que firent les deux jeunes artistes. Ils s'établirent dans une petite chambre, dessinant, faisant des projets, cherchant un style qui convînt aux idées nouvelles.

Une occasion se présenta aux deux ex-pensionnaires de Rome. Un fabricant de meubles leur demanda des dessins de meubles et de fauteuils. D'autres auraient dédaigné de répondre à cette proposition, mais eux pensent que c'est peut-être le seul moyen qu'ils aient de mettre leurs idées au jour. Ils créent tout un mobilier nouveau approprié au caractère de la société républicaine qui devait s'en servir, et font revivre les formes de l'ameublement antique. « Cet essai leur réussit, dit M. Raoul Rochette dans une notice sur Charles Percier.

Un premier travail, payé d'un prix qu'on n'oserait pas citer aujourd'hui, mais que la rareté du numéraire rendait alors très-avantageux, leur attira d'autres commandes du même genre. Dès ce moment, la plume et le crayon de Percier et de son ami ne furent plus employés qu'à dessiner des étoffes, qu'à esquisser des meubles : ils travaillent pour les manufactures de tapis et de papiers peints; ils produisent des compositions pour les décorations de théâtre; ils font des modèles pour les bronzes, les cristaux, l'orfévrerie, et tandis qu'ils s'exercent ainsi de toute manière à introduire dans l'ameublement moderne les formes du mobilier antique, avec le sentiment et le goût qui leur sont propres, c'est à peine s'ils s'aperçoivent qu'avec leur fortune qui commence, c'est une révolution qui s'accomplit par eux dans les habitudes domestiques d'une société qui ne les connaît pas encore même pour tapissiers, et qui, plus tard, les reconnaîtra pour de grands architectes dans l'arc de triomphe du Carrousel et dans l'achèvement du Louvre. Qui peut dire maintenant quelle a été, dans cette seule période de leur destinée, l'influence de ces deux architectes, alors pauvres et ignorés, qui, du sein de leur mansarde aérienne, renouvelaient toute l'industrie française et rendaient l'étranger même tributaire de nos modes rajeunies et de leurs goûts épurés? Qui peut dire ce que le commerce de la France dut aux talents de Percier et de Fontaine, à ne voir que le *Recueil des décorations intérieures* qu'ils ont publié ensemble comme ils l'avaient composé en commun, et où se trouvent, avec les meubles qu'ils firent exécuter à Paris, ceux qui leur furent demandés pour l'Espagne, pour la Prusse, pour la Pologne, pour la Russie? »

Mais les deux amis n'oublièrent pas qu'ils étaient architectes. L'occasion se présenta d'exercer l'art qu'ils avaient étudié spécialement. Ils furent chargés de donner un projet pour la salle de la Convention, dans le château des Tuileries; quelque temps après, un concours public fut ouvert pour la construction d'une salle d'assemblée nationale : ils obtinrent la première place et furent chargés d'élever le monument. Mais les événements marchaient rapidement, l'Empire approchait; le projet ne fut pas mis à exécution, mais leurs succès avaient attiré l'attention de Napoléon, qui les nomma architectes du Louvre et des Tuileries.

Percier et Fontaine, dans cette haute position, purent continuer ce qu'ils avaient commencé, le retour de l'architecture vers l'antiquité pure. Ils furent chargés de restaurer les Tuileries et de continuer le Louvre; d'embellir l'Elysée Bourbon, de construire la rue de Rivoli et plusieurs autres édifices, entre autres l'arc du Carrousel; d'exécuter de nombreux projets pour des cérémonies publiques, telles que le sacre de Napoléon, son mariage; de réparer les palais de Fontainebleau, de Compiègne, de Saint-Cloud.

Dans tous ces travaux on reconnaît l'étude profonde de l'art antique et de celui de la Renaissance, qu'affectionnait principalement Percier. L'influence exercée par les deux habiles architectes ne fut certes pas stérile. Bien que l'architecture, depuis Louis XVI, ait réagi contre les tendances borrominiennes et ait produit des œuvres remarquables, il est hors de doute qu'elle s'affermit complétement dans l'imitation généralement intelligente des arts romain et grec avec Percier et Fontaine.

Un des monuments, parmi ceux qui sont dus à ces deux architectes, l'arc du Carrousel, montre bien jusqu'à quel point la tradition antique était sacrée pour eux.

Le décret impérial de 1806 ordonne d'élever un arc de triomphe « à la gloire de nos armées » . Percier et Fontaine, chargés de réaliser ce projet, pensent naturellement aux arcs triomphaux que les Romains ont élevés et qui sont encore assez bien conservés. L'arc de Septime-Sévère, bâti sur la voie Sacrée, au pied du Capitole, leur sert de modèle. Ils en reproduisent les dispositions et presque les proportions, la décoration seule est toute moderne évidemment. Nous ne décrirons pas cet édifice, connu de tout le monde : disons seulement que le respect pour l'œuvre antique a condamné les architectes à une imitation presque complète. Cependant on ne peut nier qu'une imitation ainsi faite ne soit plutôt une interprétation heureuse qui prouve une connaissance approfondie du génie romain ; à ce titre, on ne peut que louer l'arc du Carrousel.

Dans les parties du Louvre exécutées sous Napoléon par ses deux architectes, on trouve ce respect pour la tradition antique. On sait que l'Empereur projeta et commença la réunion du Louvre et des Tuileries, et décida que la façade de l'Horloge, du côté du couchant, serait conservée, et que celle du midi, du nord au levant, ouvrages du règne de Louis XIV, seraient achevées et raccordées à la première. Les travaux de cette partie du palais furent élevés dans ce style simple et froid qui contraste avec l'ordonnance richement ornée des constructions faites de nos jours.

Aujourd'hui que les deux palais sont réunis, il ne sera peut-être pas sans intérêt de connaître comment Percier et Fontaine avaient projeté cette réunion du Louvre et des Tuileries en un seul édifice.

« Le Louvre, disent-ils, qu'il faut considérer comme la restauration d'un vieux château, avait été élevé à l'extrémité de la ville, près des bords de la Seine et en partie sur des fondations anciennes. Le château des Tuileries, dont on avait voulu faire une habitation de campagne agréable, était bâti isolément hors de la ville, sans aucun rapport avec la position du Louvre. Ainsi, il est résulté que tout, dans la situation respective de ces deux édifices, est l'effet de plusieurs hasards contraires. L'ordonnance, la décoration, les hauteurs des façades, ne

s'accordent sur aucun plan ; les axes du milieu des deux palais ne se correspondent pas, le parallélisme des deux façades est disparate. Le sol même, en plusieurs parties, varie au point que, des rez-de-chaussée de la galerie du Musée au niveau de la cour du Louvre, on trouve près de 3 mètres de différence. L'Empereur, après s'être fait rendre un compte exact de ces deux palais, décida que le plan général pour la réunion du Louvre et des Tuileries serait exécuté ainsi que nous allons l'indiquer. Les deux palais du Louvre et des Tuileries seront séparés par une ligne transversale qui contiendra au premier la Bibliothèque nationale avec tout ce qui en dépend, et qui, au rez-de-chaussée, aura un large portique traversant la place du Carrousel jusqu'au quai. L'aile neuve des Tuileries, destinée à loger les services administratifs de la maison, sera continuée jusqu'à la rencontre du portique de l'aile transversale. Une fontaine publique, de forme ronde, placée au point d'intersection de l'axe des deux palais, entre l'arc de triomphe de l'entrée de la cour des Tuileries et l'aile de la Bibliothèque, empêchera que, d'aucun point, on ne puisse découvrir en même temps les deux milieux, et par conséquent leur irrégularité. Toutes les différences de parallélisme, de disposition locale et d'ordonnance, seront ainsi rejetées dans les divisions des murs et des pièces sur la largeur de l'aile transversale.

» La décoration extérieure des trois ailes au midi, au nord et au levant du château, sera semblable et conforme à ce qui est fait dans l'aile du Musée et dans l'aile neuve, presque entièrement bâtie en face. L'aile du Louvre du côté des Tuileries, autrement dite l'aile de l'Horloge, sera précédée d'une avant-cour entourée de portiques et de bâtiments dont le plan et l'ordonnance sont indiqués par l'état de la décoration des constructions premières, et par la disposition du pavillon de l'entrée du Musée. Ces bâtiments contiendront des salles d'assemblées et d'expositions pour les corps savants, l'Université, l'Institut, les corporations utiles et les établissements qui ont pour objet l'encouragement des arts et de l'industrie ; plus, un appartement d'honneur, plusieurs autres appartements et logements de suite ; les écuries, les remises, et tout ce qui dépend de ce service, occuperont l'étage bas de la cour, entre l'aile de l'avant-cour du Louvre et de la galerie du Musée. La salle de théâtre de l'Opéra, bâtie isolément sur la place du Palais-Royal, et faisant face à l'entrée principale de ce palais, communiquera à l'aile des fêtes par un arc couvert ; un pavillon pareil à celui de l'entrée du Musée fermera de l'autre côté le porche de l'église du Louvre, commencée pour remplacer celle de Saint-Germain l'Auxerrois, qui sera démolie lorsqu'on exécutera la place et le percement de la rue du Trône. »

On peut comparer ce programme, qui ne laisse pas que d'être magnifique, avec celui qui a été adopté et réalisé de 1852 à 1857.

A Fontainebleau, à Saint-Cloud, à Compiègne, on reconnaît les constructions de Percier et Fontaine à ce style classique et froid qui ne manque pas d'une certaine grandeur, et qui se distingue par une pureté de forme que ces deux architectes recherchaient.

3. — En même temps que s'élevait l'arc triomphal du Carrousel, un monument de même genre se bâtissait à la barrière de l'Etoile, mais sur de gigantesques proportions. Un décret de 1806 ordonnait l'érection d'un arc de triomphe pour perpétuer le souvenir des victoires des armées françaises, et décidait qu'il aurait des dimensions colossales pour annoncer dignement, à une grande distance, la capitale de l'Empire.

Deux architectes, Raymond et Chalgrin, furent chargés des projets. Ils s'entendirent sur la forme générale à donner à l'édifice, mais ils ne le purent sur sa décoration. Raymond voulait orner les faces de colonnes isolées portant des statues; Chalgrin, au contraire, proposait des surfaces planes décorées de bas-reliefs. Pendant deux années que dura la lutte entre les deux artistes, on poursuivit la construction, et rien ne fut décidé qu'après la démission de Raymond, qui se retira malgré l'adoption de son projet. Chalgrin resta seul chargé des travaux, fit prévaloir son système et éleva le monument un peu plus haut que la corniche du piédestal; il mourut en 1811, et fut remplacé par Goust, son inspecteur, qui continua les travaux jusqu'en 1814.

Pendant neuf années, on laissa ce monument dans un abandon complet. Le roi Louis XVIII rendit, en 1823, une ordonnance pour que l'arc de triomphe fût achevé et dédié à l'armée d'Espagne. L'architecte chargé de faire le projet d'achèvement fut M. Huyot. La construction était montée alors jusqu'à la naissance du grand arc. Huyot, voulant améliorer le projet adopté, modifia la décoration en augmentant par suite les dépenses. M. de Corbière, alors ministre de l'intérieur, n'accepta pas les idées de l'architecte, et ordonna qu'on revînt au projet de Chalgrin. Une commission, composée de MM. de Gisors, Fontaine, Labarre et Debret, fut alors chargée de terminer ce monument qui avait déjà passé par tant de mains : elle l'éleva jusqu'au grand imposte décoré de grecques.

Quand M. de Corbière fut remplacé par M. de Martignac, l'architecte Huyot fut réintégré dans ses fonctions; il monta l'édifice jusqu'au-dessus de l'entablement, et avait commencé l'attique (1833) quand il fut remplacé par Abel Blouet. Cet habile architecte termina l'arc de triomphe, dont l'inauguration eut lieu en 1836.

L'arc de triomphe, tel que tout le monde le connaît aujourd'hui, est unique par ses colossales proportions, qui surpassent toutes celles des monuments de même genre élevés par les Romains. Indépendamment de sa masse, il faut remarquer dans l'œuvre de Chalgrin la simplicité des grandes lignes, l'aspect imposant de l'ensemble et la magni-

fique décoration sculpturale, due au ciseau de célèbres artistes, Rude, Pradier, Lemaire, Etex, et d'autres moins connus.

4. — L'année 1806, qui vit commencer l'arc triomphal de l'Étoile, vit aussi poser la première pierre d'un autre monument dont le modèle se trouve à Rome : nous voulons parler de la colonne Vendôme, imitation de la colonne Trajane.

La colonne Vendôme a été érigée à la gloire de la grande armée. Les deux architectes Lepère et Gondouin, sous la direction de Denon, s'inspirèrent du monument antique ; ils élevèrent la colonne en pierre et recouvrirent le fût de plaques de bronze sur lesquelles se déroulent, dans une suite de tableaux en bas-reliefs montant en spirale, les exploits de la campagne de 1805, depuis le départ du camp de Boulogne jusqu'à la paix qui suivit la bataille d'Austerlitz. C'est ainsi que la colonne Trajane est entourée de bas-reliefs représentant les deux expéditions de Trajan contre les Daces. De même que cette colonne fut surmontée de la statue de l'empereur romain, de même aussi la colonne Vendôme porta la statue de Napoléon Ier vêtu à l'antique. Au retour des Bourbons, cette statue, due à Chaudet, disparut ; ce n'est qu'en 1833 qu'on plaça le Napoléon populaire, tel qu'il est universellement connu, tel qu'on peut le voir encore. Cette statue est l'œuvre de Seurre.

5. — Le mouvement imprimé à l'architecture par le gouvernement impérial devait conserver son importance, et produire d'autres œuvres destinées à marquer profondément la trace de l'imitation des arts grec et romain.

Nous avons, dans un précédent livre, parlé de la construction de l'église de la Madeleine, que la Révolution laissa subsister sortant à peine de quelques mètres au-dessus de son soubassement. Napoléon, voulant utiliser les travaux déjà faits, et après plusieurs projets d'achèvement, rendit un décret daté de Posen (1806) par lequel il ordonnait que sur l'emplacement de la Madeleine on élevât « un monument dédié à la grande armée, portant sur son fronton : *L'empereur Napoléon aux soldats de la grande armée !* » Dans l'intérieur, dit encore le décret impérial, seront inscrits, sur des tables d'or, les noms de tous les soldats morts sur les champs de bataille. Les statues des maréchaux et des généraux ; les drapeaux, les armures, les monuments de toute espèce enlevés aux vaincus ; des bas-reliefs représentant les actions d'éclat, des inscriptions, etc., devaient orner ce *temple de la Gloire.*

Ce magnifique programme fut mis au concours, et jamais appel ne fut mieux entendu : cent vingt-sept projets furent envoyés pour être soumis au jugement de la quatrième classe de l'Institut. L'architecte du tribunat, M. de Beaumont, eut le premier prix, et trois accessits furent donnés à MM. Vignon, Gisors et Peyre-Neveu. Mais l'empereur, tout en ratifiant le jugement du jury, préféra le projet de Vignon, et

du camp impérial de Finckenstein, le 30 mai 1807, il déclara que cet artiste seul avait rempli ses intentions : « C'est un temple que j'avais demandé et non une église », dit-il dans sa dépêche au ministre M. de Champagny, et il ajoute : « qu'il ne faut pas de bois dans la construction de ce temple », et qu'il a « entendu un monument tel qu'il y en avait à Athènes et qu'il n'y en a pas à Paris ». On peut voir par ces courts fragments, que Napoléon, dans les travaux architectoniques que la capitale doit à son règne, pensait à l'antiquité : Rome et Athènes étaient les deux sources où il voulait qu'on puisât pour édifier les monuments destinés à embellir les villes de l'Empire.

L'architecte Pierre Vignon, chargé de construire le temple de la Gloire, fit démolir tout ce qui avait été fait par ses prédécesseurs, et établir de nouvelles fondations. A la chute de l'Empire, les constructions étaient avancées ; les murs de la cella et les colonnes du péristyle s'élevaient presque entièrement. La Restauration ordonna à l'architecte de convertir son temple en église. L'extérieur ne fut pas modifié, mais l'intérieur dut subir de notables changements. Ce fut une opération difficile, et l'on ne réussit jamais parfaitement à faire du vaisseau du temple de la Gloire une église paroissiale convenablement disposée. Comment concevoir, en effet, qu'on fasse d'un temple grec, d'un temple périptère, une église en harmonie avec notre ciel et nos idées religieuses ? qu'on enchâsse le Christ et la Madeleine dans un fronton grec, comme le dit M. Vitet ; qu'on greffe de catholicisme ces formes toutes païennes ?

Quoi qu'il en soit, l'église de la Madeleine remplaça le temple que Napoléon avait voué à sa propre gloire. Pierre Vignon travailla à ce changement jusqu'en 1828, année de sa mort. Il fut remplacé par M. Huvé, qui eut la sagesse de respecter la pensée de son prédécesseur, et d'exécuter religieusement tous ses plans. Cet architecte termina l'édifice, dont l'inauguration eut lieu en 1842.

L'extérieur de ce monument rappelle l'ordonnance d'un temple grec, du genre périptère ; il en a la noblesse et la richesse élégante et sobre. Les sculpteurs d'ornement et les statuaires les plus célèbres de notre époque : travaillèrent à sa décoration extérieure et intérieure nous mentionnerons particulièrement le fronton, dans lequel M. Lemaire plaça une large et belle composition, une des plus grandes pages de la statuaire moderne.

L'intérieur était la partie difficile à approprier convenablement à sa destination, et à laquelle il fallait imprimer un caractère religieux. L'architecte Huvé a-t-il réussi à dissimuler la physionomie païenne de l'édifice en divisant la cella du temple en cinq travées couvertes de coupoles aplaties ? Cette colonnade ionique longeant les deux côtés et portant une galerie, ce lourd entablement qui pourtourne tout l'intérieur, tous ces caissons dorés, toutes ces tables de marbre, ont-ils



Fig. 31. — La Madeleine.

réussi à christianiser le temple de la Gloire? La critique impartiale a rendu son jugement, la Madeleine est restée un temple païen. Malgré cela, on ne peut nier que ce témoignage pompeux de l'architecture du premier empire n'ait une grande valeur historique et ne soit un des beaux ornements de la capitale.

La façade de la Madeleine eut, à l'époque même de sa construction un pendant dans le péristyle du Palais législatif, bâti, comme on le sait, sur l'emplacement du palais Bourbon. En 1807, l'architecte Poyet fut chargé d'élever une façade aux constructions que MM. de Gisors et Lecomte avaient édifiées pour la salle des séances des députés. Il construisit, en face du pont de la Concorde le péristyle de douze colonnes que l'on voit aujourd'hui, et qui complète un ensemble vraiment grandioses sur ce point de Paris.

6. — Tous les grands monuments dont nous venons de parler, avaient été commencés dans les quatre premières années de l'empire ; l'essor donné par le chef de l'Etat se continua, et, sous sa puissante volonté, la capitale de la France s'enrichit d'édifices nouveaux : chaque année était marquée, en quelque sorte, par une inauguration. En 1808, on jette les fondations du palais de la Bourse sur l'emplacement occupé par le couvent des Filles Saint-Thomas d'Aquin, supprimé en 1790.

Avant 1724, les négociants de Paris s'assemblaient dans la grande cour du Palais de justice ; à cette époque, un arrêt du conseil institua la première Bourse légale que la capitale ait possédée, et l'hôtel de Nevers, dans la rue Vivienne, en devint le siége. La révolution le transféra aux Petits-Pères, puis dans une des galeries du Palais-Royal. Tel était l'état des choses quand parut le décret de 1808, ordonnant la construction d'une Bourse. L'architecte Brongniart donna les plans et dessins et dirigea les travaux jusqu'en 1813, année de sa mort. C'était un homme habile ; il chercha, dans son plan primitif, à imprimer à son édifice le caractère de sa destination. « Ce n'était pas chose facile, dit M. Vitet. Quelle forme devait-il adopter? Quel ordre devait-il choisir ? A moins de consulter le moyen âge, ce qui eût été par trop audacieux, sous l'Empire, il ne pouvait trouver chez les modernes des modèles d'un palais commercial. Les Romains, il est vrai, lui offraient leurs basiliques : dans ces vastes vaisseaux se réunissaient des marchands et des juges précisément comme dans le palais à construire. Mais les basiliques ayant été converties en églises par les chrétiens, et étant devenues, à quelques changements près, le type de nos temples religieux, pouvait-on les prendre pour exemple ?

Fallait-il donner au syndic des agents de change la place de l'évêque, faire siéger les courtiers dans l'abside en guise de chanoines, et donner à la foule des acheteurs de rente une nef et des bas côtés ? Sans parler de tout autre motif, cela n'était point commode. Ce n'était point une église qu'il fallait, mais une Bourse, c'est-à-dire une vaste salle bien aérée, où

plusieurs centaines de personnes pussent causer à l'aise. Ensuite, comme pendant l'été, cette salle, toute vaste qu'elle serait, devait nécessairement être trop chaude, il fallait un portique, une galerie couverte, qui servît de promenoir à ceux que la chaleur chasserait de l'intérieur de l'édifice. C'est pour atteindre ce double but que M. Brongniart imagina un vaste carré long, entouré de tous côtés d'une rangée de colonnes... Mais quant au choix de l'ordre et à tous les accessoires qui en découlent, la première pensée de M. Brongniart n'a pas pu se réaliser. Il avait adopté l'ordre ionique, comme le symbole de cette élégance sans faste qui convient à la richesse industrielle.

Moins sévère que le dorique, plus modeste que le corinthien, l'ordre ionique eût corrigé ce qu'il y avait peut-être de trop pompeux, et pour ainsi dire de triomphal dans cette ceinture de colonnes enveloppant le monument. Malheureusement, toutes les combinaisons de l'architecture furent bouleversées pendant le cours des travaux. Les fondations étaient déjà terminées, et la distance des entre-colonnements était fixée par des constructions déjà hors de terre, lorsque le tribunal reçut une organisation nouvelle. On exigea que dans le premier étage plusieurs pièces, qui d'abord ne devaient être que de simples magasins, fussent transformées en bureaux et en salles d'audience.

Il fallut donc exhausser les plafonds; or, comme on ne pouvait plus augmenter le diamètre des colonnes, force fut d'adopter un ordre dont la hauteur relative fût plus grande. Cet ordre était le corinthien : on n'avait plus le choix.

D'après ces lignes écrites en 1826, année de l'inauguration du monument, on voit que les idées premières de l'architecte durent se modifier devant une impérieuse nécessité; le palais de la Bourse y perdit sans doute de sa noble simplicité. Au reste, Brongniart ne devait pas voir s'achever l'édifice qu'il avait commencé; il mourut en 1831. Son successeur, Labarre, continua et termina les travaux en s'éloignant peu, en somme, des plans de son prédécesseur : c'est à lui qu'on doit surtout la salle principale, dont les grandes proportions, la simplicité élégante, la décoration sévère, sont très-réussies.

Nous n'insisterons pas sur la description de ce monument bien connu, qui est, certes, une des œuvres architecturales les plus remarquables des commencements de notre siècle.

7. — Les travaux d'utilité publique eurent, sous l'Empire, une époque favorable à leur développement; sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, elle ne sera pas seulement mémorable pour ses hauts faits militaires, elle brille aussi dans l'histoire des arts, des lettres et des sciences. Napoléon fit beaucoup pour les grandes villes de la France et surtout pour Paris, au point de vue de la fondation d'établissements

utiles. C'est ainsi que des marchés furent bâtis dans différents quartiers de la capitale. Nous citerons, entre autres, le marché Saint-Germain, élevé, en 1811, sur l'emplacement de l'ancienne foire du même nom, par l'architecte Blondel.

Un décret de 1808 ordonna la construction de l'Entrepôt et Halles aux vins et eaux-de-vie. M. Gaucher donna les plans et dessins de cet établissement, qui fut bâti sur les terrains de l'abbaye Saint-Victor. Deux ans plus tard, un autre décret portait la fondation de cinq grands abattoirs, trois sur la rive droite et deux sur la rive gauche de la Seine. Les architectes chargés de construire ces remarquables établissements furent Petit-Radel, Poitevin, Happe et Vautier, Leloir et de Gisors.

Déjà, en 1802, les ponts d'Austerlitz, de la Cité, des Arts, avaient été commencés ; ils furent suivis, en 1809, par celui d'Iéna et par la construction ou la réparation des quais de la Seine, qui furent élargis, plantés d'arbres, et devinrent ainsi des voies de communication faciles et dignes d'une grande cité.

En 1802, les travaux du canal de l'Ourcq furent commencés; le bassin de la Villette, le canal Saint-Martin, la gare de l'Arsenal et l'aqueduc de ceinture, ne tardèrent pas aussi à compléter ce grand projet. Comme compléments indispensables, les fontaines publiques se multiplièrent; la salubrité publique put alors augmenter ses moyens d'action par la construction d'égouts nouveaux; les cimetières furent repoussés en dehors de la ville, et c'est à cette époque que l'on établit les quatre grands cimetières que tout le monde connaît.

Nous pourrions nous appesantir davantage sur l'énumération et la description des œuvres architecturales qui signalent le premier Empire comme une époque classique dans l'histoire de notre art monumental; nous aurions de nouvelles preuves de sa tendance vers l'antiquité grecque et romaine.

Cet esprit de la France impériale, aimant à s'entourer des copies des monuments de Rome ou de la Grèce, ne pouvait se conserver longtemps d'une façon aussi puissante ; ce qui soutenait l'architecture dans la voie de la tradition antique, c'était justement cet esprit césarien qui aimait à faire songer à Rome et à l'empire romain.

8. — Mais quand arriva la chute de l'Empire, il y eut un vrai réveil ; la réaction contre le système impérial et l'influence qu'elle exerça sur les idées amenèrent une liberté relative qui permit aux arts et aux lettres, comme à la politique, de ne pas mesurer leurs manifestations. Cependant reconnaissons que pour notre architecture en particulier, le retour absolu vers l'antique fut, il semble, une période salutaire. Elle fit oublier les extravagances et les débordements d'imagination que nous avons vus se manifester sous la Régence et sous Louis XV, et replaça l'art monumental dans une voie plus saine qui devait tôt ou

tard s'agrandir et laisser un champ plus vaste à ses développements.

Nous venons de le voir, ce fut sous la Restauration que les idées artistiques commencèrent à quitter la voie tracée par l'Empire. Ce réveil donna-t-il à la France, au point de vue purement architectural, une nouvelle école, et l'histoire de notre art monumental peut-elle trouver, de cette époque, un monument qui la caractérise? Nous répondrons négativement.

La Restauration, en effet, ne fonda aucun édifice important; elle se borna à terminer les constructions commencées sous l'Empire et à continuer les travaux que l'édilité parisienne avait entrepris. On sait qu'il n'en fut pas de même de la littérature, de la peinture et de la sculpture, qui sortirent de la voie académique et des traditions antiques, et, sous l'influence de l'esprit de lutte qui animait alors la société tout entière, prouvèrent une fois de plus encore que, dans l'histoire de nos arts, il n'y a pas de lacune.

L'architecture ne suivit pas ce mouvement et ne produisit que des monuments comme Notre-Dame de Lorette, Saint-Vincent de Paul, et plusieurs autres moins importantes, dans lesquelles on ne rencontre ni caractère, ni grandeur. Cependant il faut louer l'arrangement des escaliers conduisant au portique ionique de cette dernière église. Nous citerons encore la chapelle expiatoire destinée à consacrer le lieu où furent déposées, en 1793, les dépouilles mortelles de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Cet édifice, construit sur les dessins de Percier et Fontaine, est peut-être le seul qui porte le vrai caractère de sa destination.

La Restauration, on le voit, peut être considérée, pour l'architecture, comme un temps d'arrêt après le retour aux traditions antiques. Il est assez curieux de constater ce fait de l'art monumental restant stationnaire, quand la peinture, la sculpture et surtout la littérature prennent un essor nouveau. C'est qu'il aurait fallu, à cette époque de réaction, un artiste de génie, un architecte de la taille des grands maîtres dans l'art de bâtir, pour innover ou au moins pour produire un type caractéristique. Mais le temps n'y était pas, et la Révolution de 1830, le changement de dynastie, l'état de la société pendant cette époque « effacée et sans relief » ne purent faire sortir l'architecture de la prostration qui arrêtait sa marche.

9. — Sous le règne de Louis-Philippe, on ne peut donc que constater le mouvement lent et lourd de l'art de bâtir. Comme sous les règnes précédents, on achève les édifices commencés : l'arc de l'Etoile, la Madeleine, le palais du quai d'Orsay, le palais des Beaux-Arts, les églises de Notre-Dame de Lorette, de Saint-Vincent de Paul, etc.

Les monuments qu'on commence sont rares : la colonne de Juillet, des fontaines monumentales, particulièrement la fontaine Molière, le

pont du Carrousel et plusieurs autres constructions nouvelles, mais peu importantes, tel est le bilan architectural du règne de la branche cadette d'Orléans. Cependant ne soyons pas injuste. Si, en effet, nous ne pouvons signaler aucun monument qui attire sur cette époque l'attention de l'observateur, il faut constater les développements que prit la science archéologique et l'enthousiasme qui s'empara des esprits en faveur de l'art du moyen âge. On se prit alors à étudier nos vieux édifices, nos vieilles basiliques, que l'action du temps et la main des hommes menaçaient d'une ruine presque certaine. Les savants anglais nous avaient déjà donné l'exemple; bien avant nous ils s'étaient épris des œuvres des maîtres de pierres vives et avaient publié les résultats de leurs études sur les monuments gothiques de leur pays. Quand, dans le nôtre, les recherches se tournèrent vers le moyen âge, quand Lenoir, Seroux d'Agincourt, de Laborde, Nodier, Taylor, de Cailleux, et quelques autres savants archéologues, voulurent, à leur tour, faire connaître à la France ses richesses architecturales, ils n'eurent, on peut le dire, qu'à regarder autour d'eux : la moisson devait être abondante, et elle le fut. Mais ce ne fut pas sans lutte que l'archéologie nationale put tourner ses efforts vers cette partie oubliée de notre histoire : ceux qui niaient l'intérêt qu'offrait cette étude formaient un camp nombreux, et il fallait un certain courage pour consacrer ses facultés à des travaux qui ne rencontraient ni sympathies, ni appui parmi les architectes et les gens qui s'occupaient d'art. Nous nous trompons : un poëte illustre faisait pencher la balance du côté des faibles et apportait dans la lutte son puissant concours. L'auteur de *Notre-Dame de Paris* plaida, mieux que n'auraient pu le faire les enthousiastes du moyen âge, la cause de notre vieille architecture, et il déclara « qu'un des buts principaux de son livre, est d'inspirer, s'il est possible, à la nation, l'amour de l'architecture nationale. »

A la tête des savants qui fouillèrent nos richesses monumentales, il faut placer M. de Caumont, le savant fondateur de la *Société archéologique*, dont le *Cours d'antiquités monumentales* popularisa l'étude de notre archéologie nationale. MM. Dusommerard, Mérimée, Vitet, Didron, ne tardèrent pas à jeter de vives lumières sur une époque trop dédaignée jusqu'alors. Enfin, de toutes les provinces de la France, de modestes érudits rassemblèrent de nombreux matériaux qui permirent de suivre pas à pas la marche de notre art monumental pendant le moyen âge. En 1837, les documents étaient réunis en si grand nombre et les études archéologiques avaient pris un développement tellement inespéré, que M. de Salvandy, ministre de l'instruction publique, fondait le *Comité des arts et des monuments*, consacrant ainsi les tendances qui ramenaient les esprits vers une époque brillante de nos arts.

10. — Ce mouvement caractéristique qui poussait les architectes dans

une voie toute nouvelle se traduisit par la restauration de nos vieilles c thédrales. On s'était intéressé à ces vénérables édifices d'un autre âge on voulut les conserver. Il était grandement temps qu'on y songeât presque tous penchaient vers leur ruine, oubliés qu'ils avaient é jusqu'alors par un injuste dédain. Mais parmi les architectes il y en avait très-peu qui eussent suivi la voie où l'on entrait ; bien peu osaient avouer leur sympathie et leur admiration pour les arts du moyen âge, de peur de passer pour avoir un goût dépravé. Cependant deux artistes, « pris d'une sorte d'admiration mystérieuse pour nos églises et nos forteresses françaises du moyen âge, » visitaient, étudiaient, dessinaient et mesuraient les édifices qui sont répandus partout sur le sol de notre pays ; ils réunissaient d'immenses matériaux, et devenaient ainsi les seuls architectes comprenant le génie des artistes de cette époque, qui ont si bien rendu l'esprit des populations au milieu desquelles ils ont vécu. Ces deux artistes, on les a déjà nommés, ce sont MM. Lassus et Viollet-le-Duc : le premier a été enlevé à l'art par une mort prématurée ; le second, maître en l'art de bâtir, nous fait connaître par ses savants ouvrages jusqu'aux plus petits détails de l'architecture du moyen âge. Il a été chargé de restaurer plusieurs de nos vieux monuments de ce temps, et particulièrement Notre-Dame de Paris. On peut dire qu'il a ouvert une route large et défriché un champ fécond pour l'avenir de notre architecture, non pas qu'il désire « voir élever chez nous aujourd'hui des maisons et des palais du XIIIe siècle », mais pour attirer l'attention des architectes vers l'étude des monuments de cette époque, « comme pouvant leur rendre cette souplesse, cette habitude d'appliquer à toute chose un principe vrai, cette originalité native et cette indépendance qui tiennent au génie de notre pays [1]. »

11. — Que résulta-t-il, pour notre architecture contemporaine, de l'étude de nos arts depuis le Ve siècle jusqu'aux VIe ? L'architecture française prit-elle un nouvel essor ? quitta-t-elle son rôle d'esclave, comme on l'a dit, pour ressaisir une noble indépendance et prendre en main la cause de la régénération sociale ? Pour répondre à cette question, examinons rapidement la marche de notre architecture depuis les premières années du second Empire qui virent donner les premiers coups de pioche dans nos grandes villes pour leur donner l'air et la lumière qu'elles ne possédaient pas.

Et d'abord, tous les « anachronismes grecs et romains » qui, depuis Louis XIV, augmentaient sous chaque règne, prirent fin. L'esprit de recherche fit revenir au bon sens et rejeta les imitations exclusives de l'antiquité. Non-seulement on étudia le style ogival dans ses trois grandes phases, mais on pénétra dans la Renaissance, puis on remonta

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné de l'architecture française*, Préface.

jusqu'au byzantin et au roman : tous les styles ont été l'objet d'études sérieuses, les chefs-d'œuvre de tous les âges ont été admirés ; aucun élément ne manque donc à nos architectes pour donner à leurs monuments leur véritable beauté, je veux dire « les rapports harmonieux de l'édifice avec sa destination spéciale et avec toutes les conditions que lui imposent sa situation, la nature du climat et le genre de civilisation auquel il appartient. »

Mais toutes nos richesses scientifiques, tous nos moyens matériels suffisent-ils pour faire de notre siècle une grande époque architecturale? Évidemment non. L'architecture reproduit trop fidèlement l'état des mœurs et de la société pour que notre époque agitée, insatiable de jouissances, inquiète et sans croyances politiques et religieuses, donne naissance à un art monumental fortement accentué, caractérisé. « Ce privilége, dit excellemment M. L. Vitet, n'appartient qu'aux siècles où tout un peuple semble soumis à une même croyance, animé d'une même pensée. C'est alors qu'on voit s'opérer les grandes révolutions dans l'art de bâtir. » Et cependant qui pourrait dire que notre architecture est en décadence ? Tous ces monuments qui s'élèvent aujourd'hui au milieu de Paris, régénéré pour ainsi dire, et dans beaucoup de nos grandes villes, sont des témoignages irrécusables qui prouvent que l'architecture française ne penche pas vers son déclin. Elle est sans doute fort loin de présenter un de ces types architectoniques qui caractérirent les grandes époques de l'art ; la faute en est à notre état social : comme lui, l'architecture est dans une période de transition qui les mènera tous les deux, il faut l'espérer, vers les hautes destinées auxquelles ils sont appelés.

Nous n'avons donc pas à désespérer de nos arts, comme le pensent les esprits chagrins. Si notre architecture, depuis trente années, n'a pas produit une œuvre originale qui puisse lui imprimer une direction forte et virile, il faut s'en prendre d'abord à la puissante solidarité qui l'unit à l'état de la société, puis à l'esprit systématique dont l'influence est encore vive, malgré la puissance de l'éclectisme et de l'esprit critique qui dominent heureusement dans l'école presque tout entière.

C'est en effet à cet esprit critique, c'est-à-dire, « à l'art de s'affranchir de tous les systèmes absolus, de tous les types de convention », esprit critique mal dirigé et qui tâtonne encore, c'est vrai, que nous devons l'architecture de nos jours, sans caractère, indécise, manquant de cette liberté d'esprit que nous trouvons aux grandes époques artistiques, mais que notre siècle verra probablement s'accentuer et marquer profondément sa trace.

12. — Tout, en effet, convie nos artistes à suivre une voie nouvelle. Les besoins de notre société, aujourd'hui bien plus considérables que par le passé, la nécessité de mettre l'art de bâtir au niveau des progrès

de la science et de l'industrie, les entraînent forcément à la recherche de nouveaux éléments, de nouvelles proportions et de nouvelles formes. Ce n'est pas là un vain désir ou un sentiment irréalisable. N'avons-nous pas dans le fer, que nous produisons maintenant en si grande abondance, une matière précieuse à plus d'un titre, qui peut se prêter à toutes les combinaisons qu'exige une construction architecturale, comme à toutes les hardiesses du génie? Nous n'en sommes certes qu'aux essais, surtout à ceux qui sont plus spécialement du domaine industriel; cependant ceux qui appartiennent à l'art d'une façon plus particulière ont produit des œuvres, timides sans doute, mais qui montrent que l'architecture aura dans l'avenir une ressource de plus.

Ne nous étonnons donc pas trop du temps d'arrêt que nous constatons dans notre art de bâtir. « Les plus grandes choses, dit M. Léonce Reynaud, ont eu d'humbles débuts. Et d'ailleurs, il ne suffit pas de la puissance créatrice de l'artiste pour introduire de nouvelles formes, il faut une opinion publique disposée à les apprécier.

» On demande sans cesse du nouveau, mais c'est presque toujours avec une sorte de répulsion qu'on le voit apparaître, et il faut qu'il se garde de rompre trop brusquement avec le passé. S'il veut être accepté, avant de se produire au grand jour, il faut qu'il ait pendant longtemps germé dans les esprits. Il y a donc un travail préliminaire à accomplir avant que l'architecture puisse s'approprier nettement le fer : il est nécessaire que les propriétés, les proportions, les dispositions des nouvelles constructions soient entrées dans le sentiment de l'époque. La matière a été livrée par l'industrie minérale; la science et l'industrie des constructions l'élaborent actuellement, l'esprit public s'y forme peu à peu; l'art viendra plus tard [1]. »

En attendant, nous pouvons constater dès à présent les tentatives et les efforts qui sont faits pour amener l'architecture à satisfaire à nos nouveaux besoins, en employant le fer comme principale matière première. La nécessité impérieuse qui pousse les architectes et les ingénieurs à étendre les ressources de l'art dans les champs nouveaux ouverts par les progrès des sciences et de l'industrie, par le développement immense que prennent chaque jour les relations; cette puissante nécessité, dis-je, a déjà donné lieu à de véritables créations architecturales : je veux parler, on n'en peut douter, de l'érection des gares de chemins de fer, dont quelques-unes sont de remarquables édifices, parce que les ingénieurs qui les ont élevées n'ont cherché qu'à remplir le programme que la nécessité leur imposait; je veux surtout indiquer ici les Halles centrales, qui sont peut-être la plus belle œuvre architecturale de notre temps, parce que l'architecte émi-

[1] *Traité d'architecture*, par Léonce Reynaud, Paris, 1860.

nent qui les a construite a su imprimer à sa construction un caractère propre, indiquant bien les besoins auxquels elle doit satisfaire, les moyens employés pour la construire, et donnant satisfaction aux habitudes d'une nombreuse population.

A côté de ces efforts, heureux selon nous, il faut citer les édifices que nous voyons s'élever partout à Paris et dans nos grandes villes, édifices qui témoignent d'une certaine habileté à se servir de l'éclectisme artistique ; qui sont remarquables par la mise en œuvre de matériaux excellents, mais qui ne possèdent pas le caractère des grandes époques. Faut-il donc, pour cela, parler de découragement et désespérer du salut d'un art qui a fait notre gloire ? Telle n'est pas notre pensée. L'art français comptera toujours de puissants représentants, de chaleureux adeptes, qui répandront les nobles impressions du beau, et développeront dans notre société l'influence salutaire des sentiments élevés.

FIN.

VOCABULAIRE D'ARCHITECTURE

A

Abaque ou **Tailloir**. s. m. Partie supérieure du chapiteau de la colonne, quadrangulaire dans les ordres antiques, souvent polygonal au moyen âge, plus ou moins mouluré et orné.

Abside s. f. ou **Absis.** s. m. Voûte, arche, niche, partie circulaire.— Sanctuaire d'une église occupant son extrémité orientale,

Acanthe. s. f. Feuillage imité de la plante de ce nom, employé de manières très-diverses et faisant partie essentielle du chapiteau corinthien.

Accouplé, ée. adj. Se dit de colonnes, de colonnettes, de pilastres placés deux à deux, ordinairement sur le même stylobate, le plus rapprochés l'un de l'autre, sans néanmoins que les chapiteaux et les bases se confondent.

Acrotères. s. m. pl. Ornements en forme de piédestal, placés au sommet et aux extrémités des frontons, et destinés à porter des statues, des trophées ou autres décorations.

Agrafe. s. f. Ornement fréquemment employé de nos jours, qui recouvre la clef de l'archivole d'une arcade ou d'une plate bande ; il a pour fonction apparente d'attacher en quelque sorte l'archivolte au nu du mur.

Ailes. s. f. pl. Parties d'un édifice qui s'étendent à droite et à gauche du principal corps de bâtiment, soit sur son prolongement, soit à angle.

Allége. s. f. Mur d'appui dans l'embrasure d'une fenêtre et qui a moins d'épaisseur que cette embrasure.

Amortissement. s. m. Ornement au sommet d'un édifice et qui en forme le couronnement : acrotères, balustrades, vases, trophées, groupes, statues, pinacles, clochetons, pyramides, etc., etc.

Amphiprostyle. adj. Temple ayant deux porches à colonnes, un à sa partie antérieure, l'autre à celle postérieure.

Anglet. s. m. Canal à angle droit séparant les bossages taillés sur les pilastres ou sur les murailles d'architecture rustique.

Annelets. s. m. pl. Petits filets ou listels carrés servant d'ornements au chapiteau dorique.

Appareil. s. m. Dessin, taille et pose des pierres d'un monument.

Appentis. s. m. Bâtiment composé seulement d'un toit appuyé contre une muraille, et soutenu en avant par des piliers ou des poteaux. Voy. HANGAR.

Appui. s. m. Toute construction de bois, de fer, de pierre qui sert à s'appuyer : — Mur à hauteur d'appui, tablette à hauteur d'appui.

Aqueduc. s. m. Construction souterraine ou à ciel ouvert, destinée à porter les eaux d'un endroit à un autre.

Arabesques. s. f. pl. Ornements composés de rinceaux, de palmes, de palmettes, de fleurs, de fruits, de figures d'hommes et d'animaux, agencés d'une manière plus ou moins fantasque. — Les arabesques ont été poussées à la perfection à l'époque de la Renaissance. Voy. GROTESQUES.

Arc. s. m. Courbe en demi-cercle. Voy. DÉCHARGE, DOUBLEAU, PLEIN CINTRE.

Arc de triomphe. s. m. Monument triomphal se composant d'une porte à une, deux ou trois ouvertures en arc, en plein cintre, et destiné à rappeler et à conserver le souvenir d'un grand événement. Les grandes villes de l'antiquité comme celles de l'époque moderne ont fait de l'arc de triomphe un de leurs plus beaux ornements.

Arcade. s. f. Voûte qui n'a que l'épaisseur du mur dans lequel elle est pratiquée. L'arcade feinte est celle qui n'est que figurée par une saillie ou par une retraite.— Les pierres taillées qui forment l'arcade, s'appellent *voussoirs*.

Arc-boutant ou **Arc-butant.** s. m. Portion d'arc qui maintient la poussée d'une voûte, la bute, pour en empêcher l'écartement et soulager en même temps ses supports. Employé surtout pendant l'ère ogivale.

Arceau. s. m. Petite voûte surbaissée d'une porte, d'une fenêtre, de ponceau, de cloître.

Arches. s. f. pl. Ouvertures en arc, en ogive ou en courbe surbaissées ordinairement, de grandes dimensions, soutenant un pont, et qui s'appuient sur deux massifs appelés *culées*.

Architecte. s. m. L'artiste qui compose les plans et dessins de l'ensemble et de toutes les parties d'un édifice, qui détermine la nature des matériaux à employer, leurs formes et leurs dimensions, surveille et dirige la construction et en règle les dépenses. Un bon architecte doit, par conséquent, posséder, avec du goût et de l'imagination, une grande somme de connaissances positives, être probe, exact, et avoir un certain courage dans des opérations périlleuses.

Architecture. s. f. Voyez notre *Introduction*.

Architrave. s. f. Plate-bande de bois ou de pierre qui repose immédiatement sur les chapiteaux des piliers ou des colonnes : c'est un des trois membres principaux de l'entablement.

Archivolte. s. f. Moulure plus ou moins large en saillie sur la tête des voussoirs d'une arcade, dont elle suit et orne le contour.

Arène. s. f. Portion du cirque ou de l'amphithéâtre où s'exécutaient les combats et les jeux.

Arête. s. f. Angle saillant formé par la rencontre de deux faces planes ou courbes d'une pièce de bois, d'une pierre, d'une barre de fer. Voy. VOUTE D'ARÊTE.

Armature. s. f. On donne ce nom à tous les liens de fer, de forme quelconque, qui servent à contenir un assemblage de charpentes ou de pierre.

Arrachement. s. m. On appelle ainsi les pierres saillantes et les inégalités laissées à dessein dans une partie de maçonnerie pour former liaison avec d'autre maçonnerie qu'on voudra y joindre.

Arrière-corps. s. m. Partie d'un bâtiment en arrière de la portion principale.

Assemblage. s. m. Réunion de plusieurs pièces de charpente, et manière dont cette réunion est faite.

Assiette. s. f. C'est le terrain convenablement disposé sur lequel on élève une construction quelconque.

Assise. s. f. Rang de pierres ayant même hauteur.

Astragale. s. m. Moulure ronde ou baguette qui forme la base du chapiteau et porte sur le fût de la colonne, par l'intermédiaire d'un listel ou filet. On comprend souvent sous ce nom et la baguette et le filet.

Attique. s. m. Petit étage ou petit ordre d'architecture qu'on emploie comme amortissement au-dessus d'un étage principal, ou d'un grand ordre.

Autel. s. m. En général, on donne ce nom à une construction sur laquelle on sacrifie à la Divinité.

Auvent. s. m. Petite toiture faite ordinairement en planches, et qu'on place au-dessus d'une porte, d'une fenêtre, d'une boutique, etc.

Avant-corps. s. m. Partie d'un bâtiment en saillie sur la portion principale.

Axe. s. m. Ligne que l'on suppose passer par le milieu d'une construction ou d'une quelconque de ses parties : axe du Louvre, axe d'une aile, axe d'une colonne, axe d'un chapiteau, etc., etc.

B

Baguette. s. f. Petite moulure ronde formée ordinairement par une demi-circonférence. Elle est quelquefois taillée en forme de perles enfilées, de cordes, de rubans, de feuillages, etc.

Baie. s. f. On donne ce nom à toute ouverture pratiquée dans un mur ou dans un assemblage de charpente, pour faire une porte, une fenêtre, etc.

Bains. s. m. pl. Lieux destinés à se baigner. — Edifices avec dépendances et accessoires élevés pour cet usage.

Balcon. s. m. Partie saillante munie d'un appui, placée devant une ou plu-

sieurs baies de fenêtres ; elle est portée, soit sur consoles, soit sur encorbellement, soit à la faveur d'un avant-corps de l'étage inférieur.

Balustrade. s. f. Appui à jour composé de balustres ou de petites arcades de forme quelconque, et surmonté d'une tablette. Leur usage est de former l'appui d'un balcon, d'une terrasse, d'une rampe d'escalier ; de servir d'amortissement à un édifice ou à une de ses portions, de clôture à un sanctuaire, etc., etc.

Balustre. s. m. Petit pilier d'une forme particulière que l'on range sur un socle pour soutenir une tablette d'appui.

Banc. s. m. On appelle ainsi chaque lit, chaque assise naturelle de pierre dans la carrière. Le banc, ou la hauteur de la pierre, varie suivant les terrains.

Bande. s. f. Moulure plate et peu saillante. Voy. PLATE-BANDE.

Bandeau. s. m. Bande plate et unie faisant saillie autour d'une baie de porte ou de fenêtre, pour tenir lieu de chambranle.

Barbacane. s. f. Ouverture longue et étroite, pratiquée dans des murailles de terrasse pour donner issue aux eaux.

Barreau. s. m. Barre posée verticalement pour interdire le passage par une ouverture quelconque.

Base. s. f. Partie inférieure de la colonne sur laquelle pose directement le fût ; on donne aussi ce nom à la partie inférieure du piédestal sur laquelle repose le dé.— Dans ces deux cas, la base est composée d'une plinthe surmontée de moulures plus ou moins nombreuses, suivant l'ordonnance architecturale, employée.

Basilique. s. f. Dans l'origine c'était la demeure des rois ; dans la suite ce fut le lieu où l'on rendait la justice. Ces édifices furent choisis par les premiers chrétiens pour se réunir, et constituèrent les églises primitives.

Bas-relief. s. m. Ouvrage de sculpture dont les figures sont en partie engagées dans le bloc de pierre ou de marbre où elles sont taillées.

Bassin. s. m. Enceinte de forme quelconque, creusée dans le sol et pouvant contenir l'eau.

Bâtiment. s. m. On donne ce nom à toute sorte de constructions. Voy. ÉDIFICE.

Bâtisse. s. f. Tout ce qui concerne la maçonnerie d'un bâtiment.

Beffroi. s. m. Tour d'observation.— Assemblage de charpente qui, dans un clocher, porte les cloches.

Berceau. s. m. On donne ce nom à une voûte cylindrique quelconque, dont la direction et la courbure varient.

Béton. s. m. Espèce de mortier de ciment dont on se sert particulièrement dans l'architecture hydraulique.

Biseau. s. m. Se dit d'une moulure taillée suivant un angle plus ou moins ouvert. Beaucoup de moulures d'architecture sont taillées en biseau.

Blocage. s. m. Construction formée par l'agrégation de petites pierres ou de menu moellons maçonnés à bain avec du mortier. On emploie le blocage dans la construction des murs très-épais, pour remplir l'intervalle entre leurs parements composés de pierres de taille ou de moellons piqués.

Bloquer. v. a. Remplir de blocage des fondations, l'entre-deux des parements d'un mur, l'intérieur d'une pile de pont, des reins d'une voûte, etc.

Borne. s. f. Pierre en forme de cône tronqué, d'une hauteur variable, placée le long des bâtiments pour les garantir du heurt des voitures.— Les bornes milliaires sont celles qu'on place sur les routes pour en marquer la longueur.

Bossage. s. m. On appelle ainsi toute saillie sur la surface plane d'un ouvrage de pierre ou de bois. — Les bossages bruts sont ceux qui attendent une sculpture quelconque; les bossages taillés sont considérés eux-mêmes comme ornements.

Boutisse. s. f. Pierre posée en boutisse, c'est-à-dire de manière que sa plus grande dimension soit dans l'épaisseur du mur.

Brèche. s. f. Toute ouverture d'un mur occasionnée par la chute fortuite de quelqu'une de ses parties, ou faite à dessein pour ouvrir un passage.

Brique. s. f. Pierre artificielle faite d'argile, et qu'on emploie cuite ou non cuite.

Buter. v. a. Soutenir, prévenir la poussée d'un mur, d'une voûte, empêcher toute variation d'équilibre au moyen d'un contre-fort ou d'un arc-boutant.

C

Cadre. s. m. Bordure d'un tableau, d'un bas-relief, etc. Voy. BORDURE.

Cage. s. f. C'est, dans un édifice quelconque, l'enceinte déterminée par les gros murs ; de même, la cage d'un escalier est formée par les murs entre lesquels il monte ; la cage d'un clocher est l'assemblage de charpente qui forme le corps du clocher.

Caisson. s. m. Portion quadrangulaire formant enfoncement dans le nu d'un mur, d'un plafond, d'une voûte, d'une coupole, etc. Le caisson est bordé de moulures et, suivant la place qu'il occupe, rempli d'ornements variés, tels que rosaces, mascarons, animaux, fleurs ou fruits, feuillages ou arabesques.

Les caissons s'appellent aussi, *caisses*, *panneaux*, *cassettes*.

Calibre. s. m. Planche de bois ou de métal, découpée suivant un profil déterminé, et qui sert aux appareilleurs pour tracer les pierres d'une corniche, d'une architrave, d'une imposte, d'une archivolte, etc.

Calotte. s. f. Portion de voûte sphérique ou conique pratiquée dans les plafonds ou dans d'autres voûtes, soit pour donner de l'élévation, soit pour servir de champ à des peintures décoratives.

Campanile. s. m. Petit clocher découpé à jour dont on surmonte ordinairement les dômes.— On dit aussi *lanterne*.

Canal. s. m. Nom générique de certaines moulures creusées de diverses formes. Ainsi on dit : canal du larmier, canal de la volute, canaux des triglyphes, etc.

Canneler. v. a. Creuser des cannelures.

Cannelure. s. f. Petite cavité ou rigole creusée en arc de cercle du haut en bas du fût d'une colonne ou d'un pilastre. Les cannelures qui ne sont pas séparées par un filet ou listel, sont dites à vive arête ; celles qui ont entre elles un listel sont dites à côtes. — Quelquefois les cannelures sont ornées, mais seulement jusqu'au tiers du fût de la colonne.

Cantonné, ée. adj. Un bâtiment est cantonné, quand ses angles sont ornés d'une colonne ou d'un pilastre, de chaînes de pierre à bossages ou à refends. Des colonnes peuvent aussi être cantonnées, quand elles sont groupées et engagées dans les angles d'un pilier carré, qui remplit le vide entre elles et ajoute à la force du support.

Carrelage. s. m. Assemblage de carreaux de pierre ou de marbre formant le revêtement d'un plancher.

Cartouche. s. m. Ornement qui forme le champ d'une inscription, d'un bas-relief, d'une devise, d'un tableau, etc.

Caryatides, s. f. pl Figures sculptées remplissant le rôle de colonnes, et portant sur leurs têtes l'architrave d'un édifice. On appelle souvent ordre caryatide l'ordonnance dans laquelle les caryatides sont substituées aux colonnes.

Cathédrale. s. f Église où siége un évêque ou un archevêque.

Caulicole. s. f. Partie du chapiteau corinthien en forme de tige et de cornet d'où naissaient les volutes et les hélices.

Cave. s. f. Chambre souterraine, ordinairement voûtée, que l'on pratique entre les murs de fondation d'un édifice.

Caveau. s. m. Petite cave pratiquée sous le sol d'une église ou d'une chapelle, et qui est destinée aux sépultures.

Cavet. s. m. Moulure concave formée d'une portion de circonférence. C'est l'opposé du quart de rond, dont le profil est emprunté à la convexité d'une circonférence.

Cellier. s. m. Pièce au rez-de-chaussée ou au-dessous du sol, destinée particulièrement à serrer le vin et les autres boissons. — Le cellier diffère de la cave en ce qu'il n'est pas complétement sous le sol et qu'il n'est pas voûté le plus ordinairement.

Cénotaphe. s. m. Tombeau vide, monument funéraire élevé pour honorer la mémoire d'un mort, mais qui ne contient pas ses restes.

Chaîne. s. f. On donne le nom de chaîne de pierres à un pilier élevé à plomb dans un mur de maçonnerie, soit pour le fortifier, soit pour porter l'about d'une poutre, soit pour former l'encoignure d'un bâtiment.

Chaire. s. f. Tribune élevée dans une église à l'usage du prédicateur.

Chambranle. s. m. Bandeau simple ou orné entourant la baie d'une porte, d'une fenêtre ou d'une cheminée.

Champ. s. m. La surface préparée pour recevoir une peinture ; la partie unie et rase sur laquelle s'applique un bas-relief.

Chanfrein. s. m. On donne ce nom à la petite surface que l'on forme en abattant l'arête d'une pierre ou d'une pièce de bois. Le plus souvent le chanfrein se taille en biseau, ou arrondi ; quelquefois il est orné de moulures.

Chanfreiner. v. a. Abattre l'arête d'une pierre ou d'une pièce de bois pour former un chanfrein.

Chantier. s. m. C'est l'emplacement sur lequel on dépose les matériaux d'un bâtiment, tels que les pierres, le bois, pour les tailler.

Chantourner. v. a. Couper et évider une pièce de bois, ou de métal, selon un profil courbe.

Chapelet. s. m. Moulure formée d'une suite de grains ronds ou ovales.

Chapelle. s. f. Petite église où il n'y a ordinairement qu'un autel. Dans une cathédrale ou une grande église, c'est l'enceinte ménagée dans la distribution générale pour renfermer un autel, un tombeau, des fonts baptismaux. Dans un palais, une maison, c'est la pièce ou le bâtiment destiné à la célébration de la messe.

Chaperon. s. m. C'est le faîte ou la couverture d'un mur disposée pour l'écoulement des eaux.

Chapiteau. s. m. Partie supérieure de la colonne, posant sur le fût. — Chaque ordonnance architecturale a son chapiteau qui lui est propre.

Charpente. s. f. L'ensemble des ouvrages en bois d'un édifice : charpente d'un dôme, d'un clocher, d'un comble, etc.

Charpenterie. s. f. Art de travailler la charpente.

Châssis. s. m. Ouvrage de charpente, menuiserie, maçonnerie, serrurerie, qui sert à entourer, contenir ou supporter divers objets, comme une porte, une croisée, une trappe, etc.

Château. s. m. Demeure d'un roi, d'un prince, d'un seigneur, d'un personnage important ou même d'un simple particulier.

Chauffoir. s. m. Salle commune, disposée pour réunir un nombre plus ou moins considérable de personnes, et chauffée d'une façon quelconque.

Chaussée s. f. Construction destinée à retenir les eaux d'un marais, d'un étang, d'une rivière, et pouvant servir de chemin. Elle est formée de pieux, de fascines, terre, pierre, avec berges ou talus, quelquefois revêtue de pavés et soutenue par une muraille.

Cheminée. s. f. C'est la partie préparée d'une pièce quelconque où l'on fait du feu dont la fumée s'échappe au dehors par un conduit.

Chéneau. s. m. Canal de pierre ou de plomb, pratiqué sur la corniche d'un édifice quelconque, pour recevoir les eaux de la couverture.

Chevet. s. m. Partie d'une église située à l'orient. Voy. ABSIDE.

Chevron. s. m. Pièce de bois posée sur les pannes et le faîte d'un comble, sur laquelle on attache les lattes pour former la couverture.

Chœur. s. m. Partie d'une église entre le sanctuaire et la nef où se tient le peuple, ou bien entre le sanctuaire et le chevet dans les églises où le maître autel est en avant du chœur.

Ciment. s. m. On donne ce nom à toute matière propre à lier, unir et faire tenir ensemble plusieurs pierres.

Cimetière. s. m. Terrain clos de murs destiné à enterrer les morts.

Cintre. s. m. On appelle ainsi l'arc d'une voûte en demi-cercle.

Cippe. s. m. Pilier carré de peu de hauteur, colonne tronquée, servant à l'ornementation des tombeaux.

Cirque. s. m. Enceinte où, chez les anciens, se donnaient diverses sortes de spectacles et de jeux. Voy. AMPHITHÉATRE.

Citerne. s. f. Lieu souterrain ordinairement, où l'on rassemble et conserve les eaux pluviales.

Claveau. s. m. Pierre taillée en forme de coin et qui entre dans la construction des arcs, des voûtes et des plates-bandes. Voy. VOUSSOIR.

Clef. s. f. Le dernier claveau qu'on pose au sommet d'un arc pour le fermer ou le bander. — La clef soutient tous les autres claveaux.

Cloaque. s. f. Aqueduc souterrain destiné à l'écoulement des eaux de pluies, des immondices provenant d'une ville.

Clocher. s. m. En général, tout édifice destiné à contenir les cloches d'une église, et affectant la forme pyramidale. Voy. CAMPANILE, DÔME, TOUR.

Cloître. s. m. Partie importante d'un monastère, de forme quadrangulaire et entourée de portiques servant de promenoir.

Clôture. s. f. Mur fermant une enceinte quelconque ; mur d'un jardin, d'un monastère, d'un parc, du chœur d'une église, etc.

Collatéral. s. m. Aile d'une église, bas côtés, accompagnant la nef à droite et à gauche.

Colombier. s. m. Bâtiment ou pavillon destiné à loger des pigeons.

Colonnade. s. f. Suite de colonnes, telle que celle qui compose une ordonnance d'architecture, péristyle, portique, etc.

Colonne. s. f. Pilier rond, ordinairement composé de trois parties : base, fût, chapiteau. Voy. ces mots.

Comble. s. m. Assemblage de charpente plus ou moins compliqué, qui porte la couverture d'un édifice.

Commun. s. m. Corps de bâtiment où sont les cuisines, les offices, et en général tous les services dépendants d'un palais, d'un château ou d'un hôtel.

Composite. adj. Nom d'un des six ordres d'architecture. Voy. ORDRE.

Conduit. s. m. Canal artificiel par où s'écoulent les eaux.

Conduite. s. f. Suite de tuyaux formant un conduit.

Congé. s. m. Moulure en gorge qui rattache le nu d'un mur à la partie sail-

lante d'une autre moulure. Le congé substitue toujours une courbe à un angle.

Constructeur. s. m. Celui qui a fait une étude spéciale de la partie de l'architecture dont l'objet est la construction.

Construction. s. f. C'est la science qui consiste surtout dans la connaissance des lois de la statique, des combinaisons géométriques, des matériaux, de leur résistance et de leur durée. — On donne aussi ce nom à l'œuvre qui résulte du travail du constructeur.

Contre-fort. s. m. Pilier de maçonnerie en saillie d'un mur et lié avec lui pour soutenir sa poussée.

Corbeau. s. m. Ouvrage en saillie qui sert à soutenir une corniche, une poutre, etc.

Cordon. s. m. Grosse moulure ronde employée dans les corniches ordinairement.

Corinthien. adj. Voy. pages 19 et 25 du présent ouvrage.

Corniche. s. f. C'est la troisième partie de l'entablement. Voy. ce mot.

Côte. s. f. Partie saillante séparant les cannelures du fût d'une colonne ou d'un pilastre.

Coupole. s. f. Partie concave d'une voûte sphérique, telle que l'intérieur d'un dôme.

Couronnement. s. m. On donne ce nom à tout ce qui termine une décoration d'architecture. Voy. AMORTISSEMENT.

Couverture. s. f. Assemblage d'ardoises, de tuiles, de feuilles de plomb, de tôle ou de cuivre, qui est porté par la charpente d'un comble.

Crépi. s. m. Enduit de mortier ou de plâtre dont on recouvre une muraille.

Croisée. s. f. Baie pratiquée dans un mur pour laisser passer la lumière, et fermée par un châssis composé ordinairement de plusieurs traverses disposées en croix, pour recevoir les vitres ou les vitraux. — On donne aussi ce nom à la partie d'une église qui figure les bras de la croix, selon l'usage généralement adopté.

Croisillon. s. m. Pièce de bois ou de fer disposée en croix au travers d'une baie de croisée.

Croupe. s. f. C'est la partie arrondie du comble du chevet d'une église.

Crypte. s. f. Lieu souterrain, lieu caché, où les premiers chrétiens se rassemblaient pour célébrer leurs rites religieux.

Cuisine. s. f. Partie d'un édifice on l'on prépare les aliments.

Cul-de-four. s. m. Voûte sphéroïdale, de forme plein cintre, surhaussée ou surbaissée.

Culée ou **butée.** s. f. Massif de pierre qui soutient la poussée d'une arche de pont.

Cymaise. s. f. Moulure à profil ondé qui couronne les autres moulures d'une corniche. — On l'appelle aussi *gueule* ou *doucine*.

D

Dais. s. m. Ouvrage d'architecture et de sculpture suspendu au-dessus d'un autel, d'un trône, d'une chaire à prêcher, d'une statue, du banc d'œuvre dans une église.

Dalle. s. f. Tranche de pierre dure de peu d'épaisseur dont on forme la couverture de certains édifices, la plate-forme des terrasses, le pavé des églises, des vestibules, etc.

Dé. s. m. Cube de pierre de taille formant la partie du piédestal comprise entre la base et la corniche. Quelquefois il sert à lui seul de piédestal à un buste, à un vase, à une statue.

Déblai. s. m. Fouille et transport des terres qu'on retire des fondations d'une construction quelconque.

Décharge. s. f. Arc de maçonnerie en plein cintre construit dans l'épaisseur d'un mur, au-dessus d'une baie, pour soulager la plate-bande ou le linteau du poids des charges supérieures.

Décoration. s. f. C'est l'ensemble des ornements d'un monument ou d'une partie de monument.

Décorer. v. a. Composer ou faire exécuter par des artistes la décoration extérieure et intérieure d'un édifice.

Dégagement. s. m. On appelle ainsi les communications établies dans la distribution d'un appartement, d'un palais, d'un théâtre, pour que les services ne se commandent pas.

Délit. s. m. Pose d'une pierre dans un autre sens que celui qu'elle avait dans la carrière. Les pierres posées en délit sont sujettes à se fendre et ne peuvent porter de grands fardeaux.

Déliter. v. a. Poser les pierres en délit. — Couper une tranche de pierre suivant son lit de carrière.

Demi-colonne. s. f. Colonne engagée dans le mur jusqu'à son diamètre.

Denticule. s. m. Moulure en forme de parallélipipède faisant partie de la corniche, principalement dans l'ordonnance ionique.

Descente. s. f. Tuyau qui descend les eaux d'un chéneau, d'un réservoir, sur le pavé ou dans une partie basse quelconque.

Diamètre. s. m. C'est le demi-diamètre inférieur de la colonne antique, c'est le module. Voy. ce mot.

Digue. s. f. Construction en pierre, en terre ou en fascinage, destinée à arrêter ou à resserrer les eaux d'une rivière, d'un étang, ou à former dans l'eau une jetée. Voy. ce mot.

Diptère. s. m. Se dit d'un édifice entouré d'un double rang de colonnes.

Distribution. s. f. C'est la répartition, l'arrangement de l'intérieur d'un édifice conformément à l'usage auquel il est destiné.

Dôme. s. m. On donne ce nom à la toiture hémisphérique d'un édifice ou d'une partie d'édifice. — Cette dénomination s'étend aussi à toutes les sortes de couvertures procédant de parties courbes dont les sommets se réunissent à un centre commun. Il y a des dômes élevés sur plan polygonal, quadrangulaire. Voy. PENDENTIFS.

Donjon. s. m. Partie la plus haute d'un château du moyen âge, et qui servait d'habitation au seigneur. Voy. 2e partie,

Dorique. adj. Ordre dorique. Voy. pages 16 et 23.

Dormant. adj. Se dit souvent substantivement de certains ouvrages de menuiserie, de serrurerie, etc., qui ne sont pas mobiles : un châssis dormant, ou simplement un dormant.

Dortoir. s. m. Les pièces où l'on couche : les dortoirs d'un couvent, d'un collége.

Dosseret. s. m. Petit avant-corps en forme de pilastre ou seulement de mur, servant de pied-droit à un arc-doubleau ou de jambage à une porte, à une fenêtre.

Doucine. s. f. Voy. CYMAISE.

E

Ébraser. v. a. Élargir une baie de porte ou de fenêtre du côté du parement intérieur du mur, suivant un plan oblique, jusqu'au parement extérieur.

Échafaudage. s. m. Appareil de charpente destiné à élever les matériaux et à servir de plancher aux ouvriers, à mesure que l'édifice s'élève.

Échauguette. s. f. Espèce de petite guérite ou tourelle élevée sur une terrasse, sur une tour, à l'angle de deux murs, pour faire le guet.

Échine. s. f. Moulure principale du chapiteau dorique.

Écluse. s. f. Tout ouvrage ayant pour objet de tenir en réserve et de soutenir les eaux au-dessus d'un sol inférieur.

Écoinçon. s. m. L'encoignure du pied-droit d'une porte ou d'une fenêtre.

Écurie. s. f. Bâtiment destiné au logement des chevaux.

Édifice. s m. Bâtiment considéré sous le rapport de l'ensemble de ses constructions : il se dit principalement de bâtiments remarquables par leur étendue, comme un palais, une église.

Église. s. f. Édifice consacré à l'exercice public du culte catholique.

Égout. s. m. On appelle ainsi le canal, voûté généralement, par lequel s'écoulent les immondices d'une ville. — On donne aussi ce nom à l'extrémité saillante du toit, au-dessus de la corniche, pour jeter les eaux à une distance convenable du mur.

Embasement. s. m. Surbaissement, espèce de piédestal continu sous la masse d'un bâtiment.

Embrasement. s. m. Espace compris dans l'épaisseur des murs aux baies des portes ou des fenêtres, facilitant l'ouverture des châssis et donnant un plus facile accès à la lumière. On dit aussi *embrasure*. Voy. ÉBRASER.

Encadrement. s. m. Moulures ou ornements ajustés pour servir d'entourage à un panneau nu, chargé d'inscriptions, de figures, etc.

Encoignure. s. f. Se dit des principaux angles d'un bâtiment. Voy. ÉCOINÇON.

Encorbellement. s. m. Construction en saillie sur un mur et ne montant pas de fond; elle prend, par conséquent, sa naissance à une distance plus ou moins grande du sol et repose sur un porte à faux dont la coupe et la combinaison exigent une grande science.

Enduit. s. m. Revêtement qu'on fait à un mur avec du mortier de chaux, de plâtre, de stuc, etc.

Enlier. v. a. Poser les pierres ou les briques alternativement en longueur et en largeur, pour former liaison entre elles.

Entablement. s. m. Partie supérieure d'une ordonnance architecturale. L'entablement se compose de trois parties, architrave, frise, corniche. Voy. ces mots.

Entre-colonnement. s. m. Intervalle entre deux colonnes.

Entrelacs. s, m. Ornement composé de moulures diversement enlacées.

Éperon. s. m. Pilier de maçonnerie construit de distance en distance contre un mur pour soutenir sa poussée: éperon d'un mur de terrasse, éperon d'une pile de pont.

Escalier. s. m. Assemblage de degrés ou de marches, qui sert à monter et à descendre.

Esplanade. s. f. C'est l'espace uni et découvert ou planté d'arbres au devant d'un édifice. — C'est aussi l'espace découvert ménagé entre les glacis d'une place forte et ses faubourgs.

Étage. s. m. Espace compris entre deux planchers.

Extrados. s. m. C'est la surface convexe et extérieure d'une voûte.

F

Façade. s. f. C'est l'extérieur d'un édifice vu sous une de ses faces. Cependant on entend généralement par façade la face de l'édifice où se trouve la principale entrée.

Face. s. f. On donne ce nom à toute moulure plate. Voy. BANDE.

Faîtage. s. m. C'est l'ensemble du comble d'un bâtiment, la charpente, la couverture, etc.

Faîte. s. m. Partie la plus élevée d'un édifice. — C'est aussi la partie supérieure, l'arête du comble d'un bâtiment.

Fenêtre. s. f. Baie destinée à donner du jour dans les intérieurs; elle est ordinairement garnie de croisées ou de vitraux.

Ferme. s. f. Assemblage de charpente qu'on place de distance en distance pour porter la toiture d'un bâtiment.

Feuillure. s. f. C'est l'entaille pratiquée à l'embrasure d'une baie pour que sa fermeture en menuiserie affleure au nu du mur.

Filet. s. m. Petite moulure carrée servant ordinairement de couronnement à une plus grande.

Flèche. s. f. Construction pyramidale qui termine une tour ou un clocher, ou qui surmonte un édifice.

Fleuron. s. m. Ornement qui procède de la fleur.

Fondements. s. m. pl. C'est l'ensemble des constructions établies souterrainement pour porter un bâtiment.

Fonts baptismaux. s. m. pl. Grand vase de pierre, de marbre ou de bronze dans lequel on conserve l'eau qui sert à baptiser.

Frise. s. f. L'une des trois parties de l'entablement. Voy. 1re partie, liv. II.

Fronton. s. m. Partie triangulaire surmontant l'entablement sur les deux façades d'un temple antique. Voy. 1re partie, liv. II.

Fût. s. m. La partie de la colonne comprise entre sa base et son chapiteau.

G

Gable. s. m. On appelle ainsi l'angle formé par deux parties obliques formant une sorte de pignon.

Galbe. s. m. Ce mot exprime la forme, le contour, la ligne d'un vase, du fût d'une colonne, d'un dôme : le galbe d'une colonne, un beau galbe.

Galerie. s. f. Tout moyen de communication entre les diverses parties d'un appartement, d'un édifice et de ses parties principales, peut porter ce nom. — Généralement c'est une pièce plus longue que large servant de liaison entre deux appartements, et dont on se sert comme pièce d'apparat ou comme promenoir. Voy. BALUSTRADE.

Gargouille. s. f. Ouverture par laquelle l'eau s'échappe. — Ordinairement, c'est la conduite de pierre faisant saillie sur une corniche et sculptée en forme d'animaux.

Glacis. s. m. C'est la pente douce et insensible rachetant la différence de niveau de deux terrains. — C'est aussi la pente qui surmonte une corniche et qui fait couler les eaux.

Godron. s. m. Ornement ressemblant assez à un œuf extrêmement allongé et qui suit la surface courbe sur laquelle on l'applique.

Gorge. s. f. Moulure concave, arrondie, suivant une courbe plus ou moins profonde.

Gothique. adj. Voy. 2e partie, liv. V, p. 193.

Goutte. s. f. Ornement affectant la forme de petits cônes tronqués et qui appartient plus spécialement à l'ordre dorique.

Gouttière. s. f. Petit canal de bois, de plomb, de zinc, de pierre, placé à la partie inférieure d'un chéneau et servant à dégorger les eaux au pied du mur d'un édifice.

Grange. s. f. Bâtiment destiné à serrer les blés et autres céréales.

Gresserie. s. f. Ouvrages exécutés en grès.

Grotesques. s. m. Ornements employés surtout pendant la Renaissance, et qui sont appelés aussi ARABESQUES. Voy. ce mot.

Grotte. s. f. Construction imitant les cavités souterraines que la nature nous offre dans le flanc des montagnes.

Gueule. s. f. Voy. CYMAISE.

H

Halle. s. f. Vaste emplacement couvert sur lequel se tiennent les marchés et les foires.

Hangar. s. m. C'est un édifice en appentis ou isolé, composé d'une toiture portée sur des piliers de pierre ou sur des poteaux.

Heurtoir. s. m. Le marteau qui sert à heurter à une porte. Au moyen âge, il devint l'occasion d'une ornementation remarquable.

Hippodrome. s. m. Enceinte disposée pour les courses de chevaux.

Hôpital. s. m. Edifice destiné à recevoir par charité les pauvres ou les malades.

Hospice. s. m. Edifice destiné à servir d'asile permanent aux vieillards, aux infirmes, aux incurables, aux enfants trouvés, etc.

Hôtel. s. m. Maison destinée à l'habitation d'une famille opulente.

Hôtel de ville. s. m. Edifice public destiné à l'administration d'une commune. — C'est la maison de la commune.

Huis. s. m. C'est un vieux mot qui signifie porte. *Huis clos*, seule acception employée aujourd'hui, veut dire *portes fermées*.

Huisserie. s. f. L'ensemble de la charpente qui forme la baie d'une porte.

Hypocauste. s. m. Fourneau souterrain à l'usage des étuves et des bains. Voy. 1re partie, liv. VI, p. 56.

Hypogée. s. m. Lieux souterrains creusés pour servir de sépulture chez les anciens Hindous et les anciens Égyptiens.

I

Imposte. s. f. C'est l'assise qui couronne le jambage ou pied-droit d'une arcade, et sur laquelle pose le premier claveau ou coussinet du cintre. — L'imposte est toujours marquée par une moulure.

Incrustations. s. f. pl. Ce sont des ornements de marbre, d'ivoire, de bronze, d'argent, d'or, de pierres précieuses, remplissant des entailles faites dans une boiserie, dans un pavement, dans un mur.

Intrados. s. m. C'est la surface intérieure, le dessous d'une voûte.

Ionique. adj. C'est le nom de la troisième ordonnance antique. Voy. 1re partie, p. 16 et 24.

J

Jambage. s. m. On donne ce nom à toute construction de maçonnerie soutenant quelque partie d'un bâtiment. On l'emploie d'une façon plus spéciale pour désigner les piles qui soutiennent une arcade. Voy. PIED-DROIT.

Joint. s. m. Intervalle qui reste entre deux pierres après qu'elles sont posées. On le remplit de mortier, de plâtre ou de ciment.

Jour. s. m. On donne ce nom à toute ouverture pratiquée pour éclairer l'intérieur d'un édifice.

Jubé. s. m. Tribune élevée entre la nef et le chœur d'une église.

L

Lambris. s. m. Ce mot désigne les plafonds en menuiserie ornés de sculptures, de peinture et de dorure. Cependant sa signification s'étend aujourd'hui à tout ouvrage de menuiserie dont on couvre les murs d'un intérieur.

Lanterne. s. f. Petit dôme sur colonnes, placé au sommet d'un édifice, soit pour donner du jour à l'intérieur, soit simplement comme amortissement, ou comme ornement.

Larmier. s. m. Moulure carrée formant la partie supérieure d'une corniche, et creusée en dessous d'un petit canal qui force l'eau de tomber loin du pied de l'édifice.

Latéral. adj. Synonyme, *bas côtés* : ce sont les nefs adjacentes à la nef principale d'une église.

Levée. s. f. Élévation de terre ou de pierre en forme de digue pour prévenir les débordements d'une rivière, ou pour pratiquer un chemin à travers des terrains inondés.

Lierne. s. f. Nervure d'une voûte ogivale, qui part de la clef de voûte et aboutit au sommet des ogives soutenant cette voûte.

Linteau. s. m. Pièce de bois ou de pierre portant sur les jambages d'une porte ou d'une fenêtre.

Listel. s. m. Petite moulure carrée et unie qui couronne ou accompagne une autre moulure plus grande. Voy. FILET.

Lit. s. m. Le lit d'une pierre est la surface horizontale de la pierre telle qu'elle se présente dans la carrière : lit supérieur, lit inférieur d'une pierre. Voy. DÉLIT.

Loge. s. f. Galerie ou portique pratiqué à l'un des étages d'un palais pour jouir de la vue du dehors et de la fraîcheur de l'air. Pendant la Renaissance les architectes en ont fait un magnifique emploi, surtout en Italie.

Lucarne. s. f. Fenêtre pratiquée sur le rampant d'une toiture.

M

Maçon. s. m. C'est l'ouvrier qui fait les constructions de pierres ou de briques liées avec du plâtre ou du mortier.

Maçonnerie. s. f. C'est l'art de construire par les procédés propres au maçon.— C'est aussi l'ouvrage du maçon.

Maison. s. f. Bâtiment disposé pour l'habitation de l'homme : maison de ville, maison royale, maison de plaisance.

Mansarde. s. f. Comble brisé en charpente de l'invention de Mansart.

Marché. s. m. Enceinte publique disposée pour la vente de toutes sortes de denrées.

Mardelle (mieux **Margelle**). s. f. C'est la large pierre évidée au milieu qui forme la dernière assise du mur circulaire d'un puits.

Massif. s. m. Bâtisse compacte formée d'un amas de matériaux, et servant de base pour asseoir un édifice.

Membre. s. m. On désigne sous ce nom toutes les parties de l'architecture prises isolément.

Meneaux s. m. pl. Traverses de pierre, de bois ou de fer, qui partagent une baie de fenêtre.

Métope. s. f. C'est l'intervalle formant carré, qui se trouve compris entre les triglyphes de la frise dorique.

Minute. s. f. Subdivision du module. Voy. MODULE.

Modillon. s. m. Sorte de console qui orne et semble soutenir le dessous du larmier d'une corniche. — Il est surtout employé dans l'ordonnance corinthienne.

Module. s. m. Mesure proportionnelle, variant dans son unité comme dans ses divisions, ce qui n'empêche pas qu'elle n'atteigne toujours également son but, qui est d'exprimer le rapport des parties de l'édifice entre elles, pourvu que ce soit toujours le même module qu'on emploie.

Le module est toujours égal au demi-diamètre inférieur de la colonne. Il peut être divisé en douze, en dix-huit ou en trente parties appelées minutes.

Monolithe. adj. Qui est fait d'un seul morceau. — Substantivement, c'est un membre d'architecture, quelquefois une œuvre architecturale entière composée d'un seul bloc de pierre.

Mosaïque. s. f. Ouvrage de rapport composé de marbre de diverses couleurs, ou de verre coloré ou d'émail, qu'on taille en petits prismes et qu'on rassemble et qu'on assortit par ordre de couleurs et de tons, pour les fixer ensuite dans un enduit de mastic, de manière à former des dessins, des tableaux diversement colorés et nuancés.

Moulure. s. f. On donne ce nom à toute partie saillante, carrée ou ronde, droite ou courbe, servant d'ornement dans l'architecture. — Ces parties s'assemblent de manière à donner lieu à un profil plus ou moins beau.

Mur. s. m. On donne ce nom à tout corps de maçonnerie servant à enclore un terrain ou à former les parois d'un bâtiment.

Mutule. s. f. Espèce de modillon carré qui est placé au-dessus des triglyphes de l'ordonnance dorique.

N

Naumachie. s. f. Vaste bassin entouré de portiques, sur lequel se donnait, chez les anciens, le spectacle d'un combat naval.

Nef. s. f. Espace compris entre deux rangs de piliers ou de colonnes qui soutiennent une voûte.— Dans une église, c'est l'espace situé dans l'axe du chœur. Voy. LATÉRAL.

Nervures. s. f. pl. Moulures qui ornent une voûte ogivale. — On dit aussi *nerfs*.

Niche. s. f. Renfoncement pratiqué dans l'épaisseur d'un mur pour placer une statue, un buste, un groupe.

Nu. s. m. Le nu d'un mur est la partie de ce mur qui n'est chargée d'aucune moulure, d'aucun ornement.

O

Obélisque. s. m. Sorte de pyramide quadrangulaire monolithe, longue, étroite, tronquée suivant quatre plans inclinés. Cette espèce de monument est probablement d'invention égyptienne. Voy. l'*Introduction*.

Œil. s. m. C'est une expression indiquant diverses sortes d'ouvertures ayant la forme circulaire. — L'œil-de-bœuf est une fenêtre ronde ; l'œil d'un dôme, c'est l'ouverture circulaire ménagée au sommet de la coupole ; l'œil d'une volute est le point milieu de cette volute.

Ogive. s. f. Courbe brisée, formée par la rencontre de deux arcs de cercle, déterminant ainsi un angle curviligne. Voy. 2e partie, liv. V, p. 193.

Ordonnance. s. f. ou **Ordre**. s. m. C'est l'ensemble des parties dont se compose un édifice ; c'est l'arrangement de ces parties. Voy. les *ordonnances grecques* et les *ordonnances romaines*, 2e partie de notre ouvrage.

Ornement. s. m. On donne ce nom général à toutes les parties accessoires d'un édifice et dont l'objet est d'ajouter à son agrément, à sa richesse, à son prix.

Ove. s. m. Ornement affectant la forme d'un œuf et avec lequel on remplace le quart de rond. Voy. ce mot.

P

Palais. s. m. On donne ce nom à l'habitation d'un souverain, d'un prince ou d'un grand seigneur. En Italie, cette dénomination s'étend à tous les hôtels particuliers.

Palmette. s. f. Ornement sculpté participant de la feuille du palmier.

Panneau. s. m. Portion de boiserie ou de maçonnerie comprise dans un encadrement plus ou moins orné.

Parapet. s. m. Mur à hauteur d'appui qu'on élève aux deux côtés d'un pont, sur le bord d'un quai, d'une terrasse ou de tout autre escarpement, pour empêcher la chute des hommes et des animaux.

Parement. s. m. C'est la surface apparente, polie ou ouvragée, de la pierre, du bois, du marbre, employés dans la construction. Le *parement brut* d'une pierre est la face qui n'est pas travaillée.

Parpaing. s. m. Se dit de tout morceau de pierre qui a deux parements et qui seul occupe toute l'épaisseur d'un mur.

Parvis. s. m. C'est la place qui précède la façade d'une église.

Pavé. s. m. C'est l'ensemble du revêtement d'un sol quelconque. Ce revêtement peut être de pierre, de brique, de marbre, de mosaïque, etc.

Pendentif. s. m. Portion de voûte sphérique prenant naissance dans l'angle commun à deux arcades, et dont le but est de ramener la forme quadrangulaire en une forme circulaire, et par là donner lieu à la construction d'un dôme. Voy. ce mot.

Périptère. adj. Un temple est périptère quand il est environné d'un rang de colonnes isolées, distantes du mur de la largeur d'un entre-colonnement. Ex. la Bourse, la Madeleine.

Péristyle. s. m. C'est l'entourage de colonnes extérieures qui constitue le périptère proprement dit. — C'est aussi la suite de colonnes qui se détachent en avant de l'édifice pour soutenir l'entablement couvrant le porche.

Perron. s. m. Escalier, découvert généralement, à une ou deux rampes, pour le service d'un étage peu élevé au-dessus du sol.

Pied-droit. s. m. Pilier carré portant une arcade; il s'élève de fond jusqu'au point où elle commence; une imposte le termine. Voy. JAMBAGE.

Piédestal. s. m. Massif de construction destiné à servir de soubassement à une statue, et souvent aussi à une colonne ou à un obélisque. Il est toujours composé d'une plinthe, d'un dé et d'une corniche. Voy. ces mots.

Pignon. s. m. On désigne sous ce nom la partie triangulaire d'un mur qui occupe l'angle formé par les deux pentes d'un comble à double égout. Voy. FRONTON.

Pilastre. s. m. Sorte de colonne carrée, engagée dans un mur, avec une saillie plus ou moins grande. — Le pilastre a ordinairement les mêmes proportions et les mêmes membres que les colonnes de l'ordre dans lequel on le fait entrer.

Pilier. s. m. Corps de maçonnerie élevé pour soutenir une voûte, un entablement, un dôme, etc.

Placage. s. m. Application de feuilles de bois précieux, de marbres ou autres matières propres à la décoration.

Plate-bande. s. f. Moulure plate et carrée, de peu de relief, employée fréquemment au-dessus des baies de portes ou de fenêtres.

Plinthe. s. f. C'est la plate-bande employée particulièrement à la base d'une colonne, d'un piédestal, d'un lambris, etc.; souvent aussi elle marque, sur les façades d'un édifice, et à chaque étage, la ligne du plancher.

Pont. s. m. Construction destinée à franchir un cours d'eau; elle peut être de bois, de pierre ou de fer.

Porche. s. m. Sorte de vestibule couvert, élevé devant l'entrée d'une église ou d'un édifice quelconque.

Portail. s. m. On donne ce nom à l'ensemble d'architecture dans lequel est comprise l'entrée principale d'une église ou de tout autre édifice.

Porte. s. f. On donne ce nom à toute ouverture ou baie, de forme quelconque, pratiquée dans un mur pour servir d'entrée. C'est aussi le vantail ou les vantaux qui ferment la baie de porte.

Portique. s. m. Galerie couverte dont la voûte ou le plafond porte sur des colonnes ou sur des arcades, sans aucune clôture.

Poste. s. m. Ornement de peu de relief, en forme d'enroulements procédant les uns des autres sur une ligne horizontale.

Poteau. s. m. C'est le nom donné à toute pièce de bois posée debout.

Poussée. s. f. On désigne ainsi l'effort des terres d'une terrasse contre le mur qui les soutient; d'une voûte contre les constructions qui lui servent d'appui ou de culée.

Profil. s. m. On donne ce nom au contour que présente un objet vu de côté. Son synonyme en architecture est *coupe*.

Pronaos. s. m. C'était le porche dans les temples antiques.

Propylée. s. m. Dans l'architecture antique, c'est le pronaos avec ses dépendances.

Pylône. s. m. La commission d'Égypte a désigné sous ce nom l'ensemble des constructions qui s'élèvent au devant des édifices égyptiens.

Pyramide. s. f. Construction ayant la forme générale du solide géométrique de ce nom. — Les pyramides d'Égypte, les clochers pyramidaux en flèche du moyen âge, en sont des exemples.

R

Rampe. s. f. Plan incliné et continu, mettant en communication deux sols de hauteur différente.

Réfectoire. s. m. C'est la pièce commune d'un couvent, d'un collége, d'un hospice, où l'on se rassemble pour prendre les repas.

Regard. s. m. Ouverture pratiquée dans la voûte d'un aqueduc souterrain pour faciliter les visites, le nettoiement ou les réparations qu'exige son entretien.

Réglet. s. m. Petite moulure plate qui sert à séparer les divers profils d'une même moulure. Voy. FILET et LISTEL.

Rein. s. m. On donne ce nom aux deux côtés de l'extrados d'une voûte.

Remblai. s. m. C'est dans un terrassement, toute partie de terre rapportée. Voy. DÉBLAI.

Ressaut. s. m. On désigne ainsi, en architecture, l'effet produit par toute partie qui fait saillie.

Retombée. s. f. C'est, la naissance d'une voûte depuis le coussinet jusqu'au point où les voussoirs cessent de pouvoir se soutenir d'eux-mêmes.

Rez-de-chaussée. s. m. Niveau du sol. — Généralement on l'emploie aussi pour désigner le premier plancher d'une maison et le logement qu'il porte.

Rinceau. s. m. Ornement de feuillage s'enroulant en volute.

Rocaille. s. f. Ouvrage composé de fragments de roches, de coquillages, de coraux, de pétrifications, dont on fait le revêtement d'une grotte, ou qui entre comme ornement dans l'architecture rustique.

Rosace. s. f. Ornement en forme de rose.

Rose. s. f. C'est l'ornement floral qui est placé au milieu du chapiteau corinthien. — En général, c'est tout ornement renfermé dans un cercle. — Grande fenêtre ronde des églises ogivales découpée à jour et garnie de vitraux.

Rotonde. s. f. C'est le nom donné à tout édifice élevé sur plan circulaire et ordinairement couvert d'un dôme.

Rudenté, ée. adj. Se dit d'une colonne dont les cannelures sont, jusqu'à une certaine hauteur, occupées par une moulure en forme de bâton uni ou diversement sculpté.

Rustique. adj. L'architecture rustique est celle qui paraît avoir pris pour types les grottes naturelles, les cavernes ou les premiers travaux d'une industrie grossière.

S

Saillie. s. f. On donne ce nom à tout membre d'architecture qui vient en avant du nu d'un mur.

Sanctuaire. s. m. C'est la partie d'une église dans laquelle est placé le maître autel et qui est toujours dirigé vers l'orient.

Sarcophage. s. m. Sorte de coffre de terre cuite, de pierre, et plus souvent de marbre, dans lequel les anciens renfermaient les corps de leurs morts quand ils ne les brûlaient pas.

Scotie. s. f. Moulure creuse dont le profil est toujours une courbe à plusieurs centres.

Socle. s. m. C'est la partie carrée, et toujours plus large que haute, sur laquelle posent les piédestaux des statues, des vases, des colonnes, etc.

Soffite. s. m. C'est en général le plafond, la surface d'un membre d'architecture, qui se présente horizontalement au-dessus de nos têtes.

Sommier. s. m. C'est la première pierre à chaque extrémité d'une platebande ; c'est encore la pierre posée à plomb sur une colonne et à laquelle se rattache l'architrave.

Soubassement. s. m. Sorte de piédestal continu, ou plus exactement d'aire artificielle qui sert d'assiette à un édifice.

Soutenement. s. m. Appui, soutien. Un mur de soutenement est un mur qui doit soutenir des terres.

Stylobate. s. m. Espèce de soubassement avec base et corniche formant une sorte de piédestal continu, à un rang de colonnes, par exemple.

T

Tableau. s. m. C'est le parement de l'épaisseur du mur dans lequel est percée une baie de porte ou de fenêtre.

Tablette. s. f. Pièce de marbre, de pierre ou de bois de peu d'épaisseur, posée à plat, soit pour servir de revêtement, soit pour servir de support.

Tailloir. s. m. Voyez Abaque.

Talon. s. m. Moulure dont le profil présente une courbe à deux centres ; une partie est convexe, l'autre concave. On l'emploie pour les cymaises.

Tambour. s. m.—C'est la masse du chapiteau corinthien. On l'appelle encore vase ou cloche. C'est aussi une des assises de marbre ou de pierre dont se compose une colonne.

Tassement. s. m. C'est l'affaissement plus ou moins considérable qu'éprouve toujours une construction, par la dessiccation des mortiers et la pression qu'exerce sur lui-même l'amas des pierres.

Temple. s. m. C'est l'édifice public consacré à la Divinité.

Terrasse. s. f. On appelle ainsi toute levée de terre faite de main d'homme. C'est aussi le plateau d'un coteau artificiel et régulier, disposé pour la promenade ou la vue, et revêtu d'un mur de soutenement.— Par analogie, on donne ce nom à une plate-forme pratiquée, dans le même but, sur des constructions de maçonnerie.

Théâtre. s m. Édifice destiné aux représentations scéniques.

Thermes. s. m. pl. C'est l'ensemble de vastes édifices destinés à l'usage des bains chez les Grecs et les Romains.

Tiers-point. s. m. C'est la forme qu'on obtient en prenant les deux côtés d'un triangle curviligne équilatéral.— C'est la forme adoptée par le moyen âge pour toutes les ouvertures des édifices. Voy. OGIVE.

Toit. s. m. C'est la partie qui sert de couverture à un édifice.

Tombeau. s. m. Monument qu'on élève sur une sépulture en mémoire d'un mort. Voy. SARCOPHAGE..

Toscan. adj. Spécifie l'une des ordonnances de l'architecture. Voy. 1re partie, liv. III, p. 25.

Tour. s. f. On désigne sous ce nom tout édifice élevé, fortement construit sur plan rond, polygonal ou carré. Voy. CLOCHER, PYRAMIDE.

Tourelle. s. f. Petite tour, qui est ordinairement suspendue sur un encorbellement et placée à l'angle d'un édifice quelconque. Voy. ENCORBELLEMENT.

Travée. s. f. C'est l'espace compris entre deux piliers dans une église, entre deux piédestaux, deux pilastres, deux colonnes, deux combles, etc.

Trèfle. s. m. Ornement d'architecture imité de la feuille du trèfle, et employé surtout au moyen âge.

Tribune. s. f. On désigne ainsi toute estrade plus ou moins élevée et garnie d'un appui.— C'est aussi une sorte de galerie soutenue par des colonnes, des encorbellements ou de toute autre manière, et qui fait saillie dans une église, dans une salle d'assemblée publique.

Triglyphe. s. m. Ornement appartenant à la frise dorique, et représentant sans aucun doute l'extrémité des solives pressées entre l'architrave et la corniche. Voy. MÉTOPE.

Trompe. s. f. Portion de voûte adhérente au nu d'un mur sur lequel elle fait saillie pour servir de support à une tourelle, à une encoignure, à une tribune, à un balcon, etc. Voy. ENCORBELLEMENT, PENDENTIF.

Trumeau. s. m. Partie de mur comprise entre deux baies de porte ou de fenêtre.

Tympan. s. m. Dans un fronton, c'est la partie triangulaire la plus enfoncée,

comprise entre les corniches rampantes et celle de l'entablement. C'est aussi l'espace triangulaire compris entre les archivoltes de deux arcades contiguës et la ligne de leur entablement commun.

V

Vaisseau. s. m. Se dit d'un vaste intérieur de bâtiment, d'une église principalement.

Vantail. s. m. Battant ou moitié de la fermeture d'une porte qui s'ouvre en deux parties dans sa largeur. On dit porte à deux vantaux.

Vestibule. s. m. La première pièce qui se présente à l'entrée d'une maison, d'un palais, et d'où l'on communique dans les autres pièces.

Vide. s. m. Se dit de toute ouverture dans un mur, dans un plancher, etc., par opposition aux portions de constructions solides et résistantes.

Vitrail. s. m. Grande fenêtre dont les croisillons de pierre ou de fer sont remplis de panneaux de verres, généralement peints.

Volute. s. f. Courbe en spirale employée dans la composition des chapiteaux ionique, corinthien et composite.

Vomitoires. s. m. pl. Dans les théâtres antiques, c'étaient les issues par lesquelles s'écoulait la foule des spectateurs.

Voussoir. s. m. Pierre taillée pour concourir à la formation du cintre d'une voûte.

Voussure. s. f. Toute portion d'une voûte, depuis la naissance de sa courbe jusqu'à un point quelconque pris avant son sommet.

Voûte. s. f. Construction dont le profil est une ligne courbe, et qui se soutient par la manière dont les pierres qui la composent sont taillées. Ces pierres affectent la forme de coins et se maintiennent les unes les autres, en opposant à leur chute naturelle une partie de l'effet même de la pesanteur qui les détermine à tomber. Voy. CLAVEAUX, CLEF, EXTRADOS, INTRADOS, VOUSSOIR.

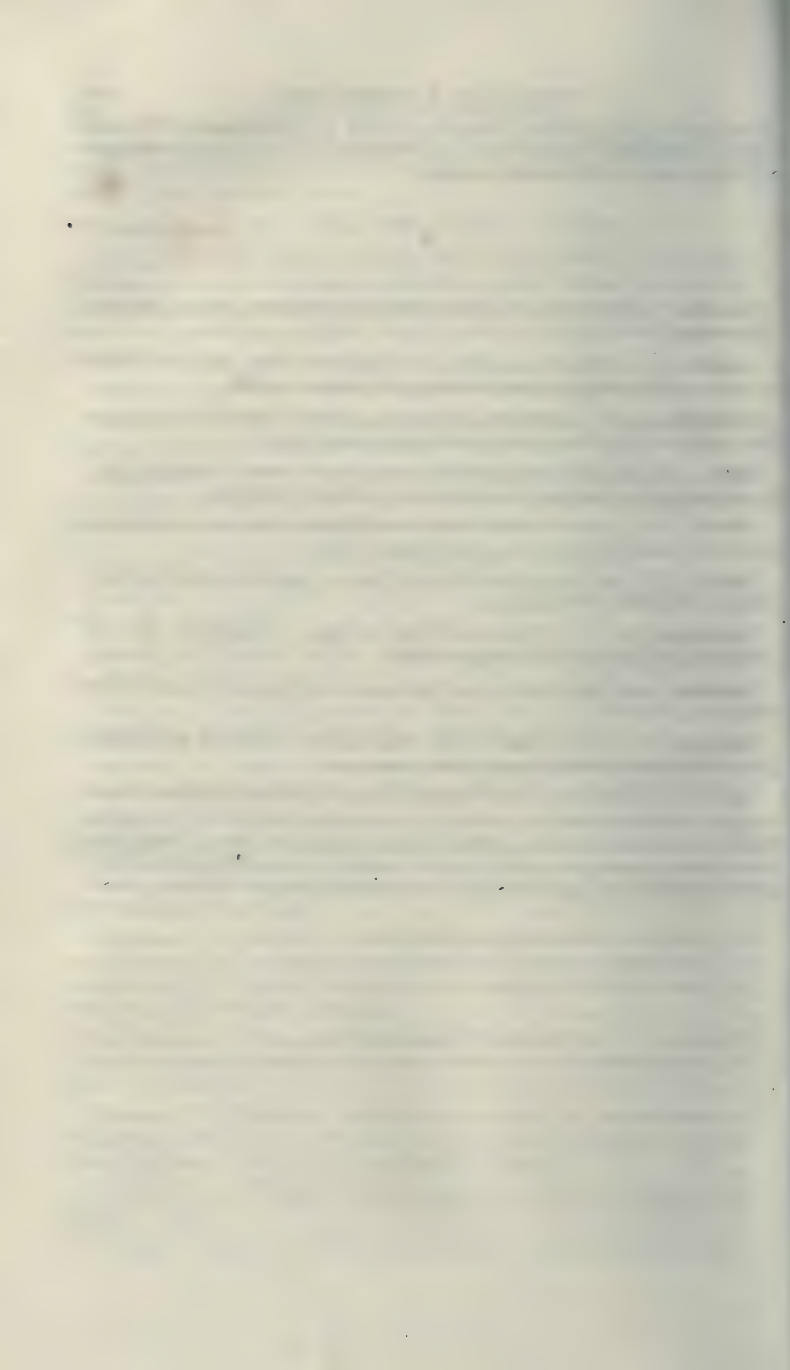


TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE.

FIN DE LA TABLE.